

Du rôle de l'État

par rapport à l'Art

THÈSE POUR LE DOCTORAT

*L'acte public sur les matières ci-dessus sera soutenu
le mardi, 19 mars 1912, à 4 h. 1/2.*

PAR

Roger MASSON

AVOCAT A LA COUR D'APPEL

Président : M. C. PERREAU.

Assesseurs { M. GIDE, *Professeur.*
M. TRUCHY, *Agrégé.*

PARIS

IMPRIMERIE ET LIBRAIRIE DE CH. NOBLET

13, RUE CUJAS, 13

1912

Du rôle de l'État

par rapport à l'Art

THÈSE POUR LE DOCTORAT

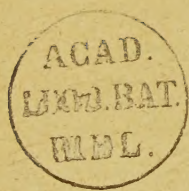
*L'acte public sur les matières ci-dessus sera soutenu
le mardi, 19 mars 1912, à 4 h. 1/2.*

PAR

Roger MASSON

Président : M. C. PERREAU.

Assesseurs { M. GIDE, *Professeur.*
M. TRUCHY, *Agrégé.*



PARIS
IMPRIMERIE ET LIBRAIRIE DE CH. NOBLÉ
13, RUE CUJAS, 13

1912

La Faculté n'entend donner aucune approbation ni improbation
aux opinions émises dans les thèses ; ces opinions doivent être
considérées comme propres à leurs auteurs.

Du rôle de l'État

par rapport à l'Art

DE LA NOTION D'ART ET DE CELLE D'UTILITÉ. — RELATIVITÉ
DES CONCEPTIONS ARTISTIQUES INDIVIDUELLES. — L'ART
CONCEPTION NORMALE DE LA COLLECTIVITÉ.

Ce n'est pas sans une certaine surprise qu'en poursuivant l'étude des différents économistes qui précédèrent l'époque actuelle, on retrouve un même mépris de toutes les considérations se rattachant directement ou indirectement aux manifestations artistiques.

Une telle abstention provient évidemment du fait que les Arts furent longtemps considérés comme un luxe agréable sans doute, mais dépourvu de toute utilité au point de vue social (1).

Cette théorie ne peut plus guère être soutenue aujourd'hui. L'adaptation des arts aux industries, même les plus modestes, la multiplicité et la facilité des reproductions en mettant le luxe d'hier à la portée de tous, ont par là même aidé à l'éclosion de nouveaux besoins qui s'imposent à leur tour à l'attention des économistes.

(1) Etudes sur l'Art. — Louis Pfau.

Il importe tout d'abord de se faire une idée aussi nette que possible de ce que nous devons entendre par l'Art ou les Arts.

L'Art ne se confine pas uniquement en l'exécution d'œuvres d'art. L'Art, c'est tout à la fois la compréhension, la conception et la réalisation des sentiments artistiques. Voyons maintenant ce qu'il convient d'entendre par sentiments artistiques :

En dernière analyse et si on prend la peine de pousser à fond l'étude des phénomènes qui nous entourent et leur réaction sur notre individualité, on reconnaîtra que la nature ultime du sentiment artistique consiste dans une certaine affinité à concevoir ou discerner, et rechercher aussi bien dans les faits que dans les choses, toutes qualités indépendamment du caractère d'utilité qu'ils peuvent présenter.

On conçoit, dès lors, l'infinie variété que peut revêtir le sentiment artistique. Dans le domaine des choses matérielles : considère-t-on une forme ou une couleur sous le rapport de son utilité, on ne met en œuvre aucun sentiment artistique.

Au contraire : reconnaît-on aux choses une valeur indépendante de ce caractère d'utilité, on obéit alors à un sentiment artistique.

Ce qui est vrai du domaine physique l'est aussi du domaine intellectuel et moral. Nul sentiment artistique, si les idées, les actes ne sont considérés que sous le rapport de leur utilité, ils en procéde-

ront, au contraire, si on les envisage à un tout autre point de vue.

On est artiste dans ses conceptions comme dans ses actes, on dit d'un geste comme d'une pensée qu'ils sont beaux, cette considération est indépendante de leur caractère d'utilité. L'art est synonyme de culte du beau. Le dévouement, l'amour, l'abnégation sont le thème principal des œuvres artistiques. sous quelque forme qu'elles se présentent, et ce qui est artistique dans ces fictions conserve ce même caractère dans la réalité de la vie. Non seulement, ils pensent et sentent, mais ils aiment en artistes, ils se dévouent et se sacrifient et agissent en artistes, ceux-là que ne conduisent pas d'uniques considérations d'intérêt pratique.

D'ailleurs, le sentiment artistique n'est pas exclusif des considérations d'utilité et il faudrait encore se garder de le confondre avec le désintéressement. Le désintéressement n'est qu'un sentiment passif, il lui manque l'élément actif du sentiment artistique : l'intuition, en quoi que ce soit, de quelque qualité indépendante de celle d'utilité.

Le sentiment artistique *lato sensu* est donc une intuition subjective, toute relative suivant les individus ; la même manifestation artistique relativement à une individualité pouvant très bien, relativement à toute autre, ne pas accuser le même caractère.

Les qualités qu'une individualité se plaît à

reconnaître, ou attacher à certains gestes ou à certaines choses, peuvent très bien rester étrangères, méconnues ou obscures aux autres individualités. Artistiques pour les unes, certaines manifestations ne le sont pas pour les autres et nous arrivons ainsi à la notion objective de l'Art *stricto sensu* et la notion de l'Art tel qu'il est conçu par une conscience collective.

Considérons une collectivité : l'art, tel qu'il est conçu par une individualité, pourra demeurer ignoré des autres ; envisagée au sein de cette collectivité, cette individualité demeurera isolée en sa conception comme en son interprétation, elle constituera l'exception, le cas anormal que répudiera la collectivité.

Si, au contraire, l'individu ne reste pas isolé en ses conceptions, mais qu'une certaine concordance s'établisse là, entre les différentes individualités, une conception plus généralisée, une conception normale se fera jour, dont prendra conscience la collectivité. Telle s'affirme également une morale collective en répudiant les cas anormaux de certaines moralités individuelles.

Des conceptions individuelles de l'art, nous parvenons ainsi à la conception normale de l'Art dans une collectivité.

D'autant plus artistique sera une conception que sera plus considérable le nombre des plus aptes se ralliant à cette conception, et de cette considération nous déduirons que pour tant qu'artistiques, les

conceptions diverses ne rentreront dans le cadre des Arts, que la collectivité prend en considération, qu'autant qu'elles seront mises à la portée de cette collectivité et dans l'espace et dans le temps par une interprétation tangible.

De la notion abstraite de l'Art nous dégageons ainsi la notion concrète des Arts tels que les envisage et les classe la collectivité en : Dessin, gravure, sculpture, musique, littérature.

DE L'INFLUENCE DES CIVILISATIONS ET DES PERTURBATIONS
ÉCONOMIQUES SUR LE DÉVELOPPEMENT DES SENTIMENTS
ARTISTIQUES.

Cette notion concrète des arts dans une collectivité n'est compatible qu'avec un certain degré de civilisation.

Aux temps primitifs où les individus isolés n'avaient pour toutes préoccupations que celles instinctives de conservation de l'être, le principe d'utilité apparaît comme le seul mobile directeur, il ne saurait y avoir place pour une conscience artistique.

Au fur et à mesure, qu'avec le développement des groupements s'accroît la division du travail, que les individus voient corrélativement croître leurs moyens de défense et les facilités d'existence, se fait jour une tendance à considérer les choses sous d'autres rapports que celui d'utilité qui s'impose moins impérieusement. Un coup d'œil porté sur l'histoire des différentes sociétés nous apportera la confirmation de cette théorie. Dans les sociétés primitives où la lutte pour la vie est celle de tous les instants : peu ou pas de manifestations artistiques. Au contraire, avance-t-on dans l'histoire de la civilisation : les indi-

vidus se groupent, et se reposent de plus en plus sur le groupe de leur sécurité individuelle. La mutualité des efforts, l'échange apportent, avec une plus grande confiance du lendemain, de plus grandes facilités d'existence; alors peu à peu à côté des considérations d'intérêt pratique se font jour des considérations plus élevées dont la seule fin n'est pas l'utilisation matérielle des choses; les sentiments artistiques se manifestent et cherchent leur satisfaction.

Quant à la conception collective des arts dans un milieu donné on ne la verra prendre corps qu'autant que s'élaborera une conscience collective, corrélative à la communauté d'intérêts reliant entre elles les individualités du groupement.

Inversement, si au sein même des civilisations des perturbations économiques viennent jeter leur trouble, les préoccupations pratiquement économiques s'intensifieront et l'essor artistique déclinera s'il n'est pas complètement annihilé dans le démembrement et la dispersion de la collectivité.

On n'a pour s'en convaincre qu'à se reporter à l'histoire des grandes luttes qui marquent néfastement la vie des peuples.

Les civilisations Egyptienne Hellénique, Romaine entraîneront dans leur déclin le rayonnement de leur foyer artistique.

Dans des temps moins lointains le lustre de la Maison de France et de l'Empire pour tant qu'ils

favorisèrent le développement de nos arts nationaux, en arrêtaient le développement ou l'éclosion au sein des collectivités ou se portèrent nos armes.

Les arts se perdent dans les révolutions, les Etats à existence précaire en sont totalement dépourvus.

Si à une époque donnée nous prenons maintenant une même collectivité nous remarquerons que les préoccupations artistiques s'affirmeront, que les conceptions et les manifestations artistiques exciteront le plus l'intérêt dans les milieux où une aisance relative ne laissera pas les individus asservis à l'unique préoccupation de la conservation de l'être.

DE LA PLACE REVENANT A L'ÉLÉMENT ARTISTIQUE
EN ÉCONOMIE POLITIQUE.

Des considérations précédentes et de la conclusion que nous en tirons que les arts sont la conception et la réalisation dans les actes comme dans les choses de qualités autres que celles de leur utilisation à la conservation matérielle de l'individu, il faudrait se garder de conclure que les arts sont, par là même, inutiles et ne peuvent retenir l'attention des économistes et des politiciens.

Si, en effet, incontestablement, le problème de satisfaction aux nécessités premières de l'existence, nourriture, logement ou hardes, s'impose tout d'abord à l'attention, il ne s'ensuit pas moins qu'il est d'autres besoins qui réclament, aussi impérieusement satisfaction.

Le but de l'Economie sociale n'est pas de tendre exclusivement à la satisfaction des besoins matériels et la collectivité qui répondrait à un tel idéal économique ne tendrait rien moins qu'à ravalier l'individu à l'état animal.

Une économie sociale ne peut donc, surtout à notre époque, se confiner dans la seule considération de l'entretien de l'être matériel. Si, à la

honte de nos sociétés civilisées, se dressent encore trop souvent les spectres d'individus que la faim ou le froid ont terrassés; il ne faudrait cependant pas en être impressionné au point de ne pas reconnaître les immenses progrès réalisés chaque jour dans notre civilisation pour le soulagement de la misère humaine et l'amélioration du sort des humbles. Non, les individualités dépourvues du nécessaire, (et par nécessaire nous entendons ce qui uniquement tend à soutenir l'organisme humain), sont à notre époque de regrettables exceptions, des méconnues de l'assistance publique.

Actuellement l'économie sociale ne doit pas s'absorber exclusivement dans des spéculations sur des principes déjà acquis; à un idéal peut être encore imparfaitement réalisé elle doit en superposer un autre.

La satisfaction des besoins primitifs en a engendré de nouveaux; n'ayant plus à rechercher aussi âprement le nécessaire, l'individu tend au-delà et recherche bientôt avec passion les autres satisfactions que sont susceptibles de lui donner les qualités, morales, de forme, de couleur, de consonnance, les qualités esthétiques que présentent les faits où les objets qui l'entourent.

Les arts ne sont autres que l'interprétation de ces qualités esthétiques.

INTÉRÊT DE LA COORDINATION DES CONCEPTIONS ARTISTIQUES
DANS UNE COLLECTIVITÉ.

Comme nous l'avons vu précédemment, la perception et la réalisation des qualités esthétiques sont essentiellement subjectives et relatives à chaque individualité. Leur concordance chez plusieurs individus leur donne le caractère de conceptions normales dont les arts sont l'interprétation, comme la morale est l'interprétation normale dans une société, des conclusions concordantes émises par le plus grand nombre de consciences.

Nous avons indiqué au reste qu'abstraction faite des qualités utilitaires, à côté des qualités de forme et de couleur, des qualités de consonnance, les qualités morales sont un des éléments de la beauté, des arts, qui attirent le plus l'esprit humain.

La morale étant un des éléments de la beauté, il s'ensuit que le culte de la beauté, la culture des arts doivent être de la part des pouvoirs publics l'objet de la plus grande sollicitude et des plus grands encouragements. Il est, en effet, de l'intérêt de la collectivité de veiller à ce que les conceptions normales de cette collectivité soient en rapport constant avec leur interprétation et leur divulga-

tion, et de normales tendent autant que possible à devenir universelles.

Le bien et le beau, qui en procèdent, sont ensemble un idéal social qu'il importe, pour le plus grand bien de la société, de porter à la compréhension de tous.

Les amoralités, comme les hérésies de l'art, non seulement ne peuvent être profitables à la société, mais lui sont même néfastes en ce sens qu'elles entretiennent et amènent à se propager chez certaines individualités ou dans certains milieux, des conceptions ou des interprétations en contradiction avec les principes reconnus et adoptés par le plus grand nombre.

Est-ce à dire que par voie de conséquence, toute originalité doit être exclue du domaine de l'art ?

Nullement, l'originalité relève bien plus du domaine de l'interprétation personnelle que de celui de la conception, et pour tant qu'originale, une œuvre doit rester, pour le moins dans sa conception, en harmonie avec les principes préétablis de la beauté : à défaut, l'œuvre, d'originale qu'elle tendrait à paraître, ne serait rien plus que l'œuvre d'un original.

DE L'EXTENSION DÉSIRABLE DE L'ENSEIGNEMENT ARTISTIQUE
A TOUTES LES CLASSES DE LA COLLECTIVITÉ ET DE LA
SATISFACTION NÉCESSAIRE A APPORTER AUX BESOINS QUE
CETTE ÉDUCATION FAIT ÉCLORE.

L'intérêt dans toute collectivité, et principalement dans une collectivité égalitaire, serait de voir toutes les individualités à même de se pénétrer des principes qui concourent à la beauté, si toutes n'en ont déjà l'intuition, et toutes devraient être à même de trouver dans les arts la satisfaction des besoins que plusieurs siècles de civilisation et de bien-être relatif ont fait germer en elles.

Nous assistons de nos jours aux progrès incessants de la démocratie, dont l'idéal se résume en cette proposition : la répartition équitable sinon l'égalité approximative des moyens de jouissance. Sans envisager ici l'éventualité de la réalisation d'une égalité même approximative, il paraît tout au moins certain que pour se conformer aux aspirations modernes, il conviendrait d'universaliser les moyens de jouissance, et parmi eux les moyens de jouissance artistique, pour les mettre à la portée du plus grand nombre.

La première application pratique de ces principes serait de donner à tous une instruction artis-

tique saine, pour que se généralise le sentiment du beau, que toutes conceptions et interprétations en procèdent, que l'art, au lieu d'être consacré aux seules satisfactions d'une classe privilégiée, gagne de plus en plus les sphères plus modestes et vienne donner satisfaction aux besoins que la civilisation a fait naître chez tous ceux qu'il convient d'éduquer.

Généraliser dans tout le pays, faire pénétrer dans tous les milieux l'éducation artistique, mettre le plus grand nombre à même de satisfaire aux besoins que cette éducation artistique aura suscités, tel se présente l'idéal auquel tendra tout gouvernement que n'absorbera pas le seul souci d'une classe privilégiée.

Nous examinerons dans les chapitres suivants quels moyens le gouvernement peut mettre et a mis en œuvre pour réaliser de telles fins, notamment en France.

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

SES ORIGINES. — ROLE EFFACÉ SOUS LA ROYAUTÉ. SON
ÉVOLUTION DE LA RÉVOLUTION DE 1789 A CELLE DE 1848.

En fait, on ne saurait le nier, particulièrement en France, l'ingérence de l'action gouvernementale de l'État dans le domaine des Arts a été s'accroissant, s'étendant de plus en plus à côté, et sans préjudice des manifestations relevant purement de l'initiative privée.

Cependant, peu d'administrations ont été plus décriées que l'administration des Beaux-Arts; principalement par une classe de citoyens qui, il faut malheureusement le reconnaître, la considèrent encore comme une administration de luxe qui obère le trésor public sans aucun profit pour le pays, la dénigrent chaque jour dans ses actes, critiquent ses achats, protestent contre la répartition des œuvres acquises, les règlements d'école, de concours, contre les pensions et secours qu'elle croit devoir accorder.

Il semble bien, au contraire, que le seul reproche qu'on pourrait lui adresser serait, non pas d'en faire trop, mais encore de n'en pas faire assez.

Si on envisage, en effet, le rôle assumé par l'administration, techniquement « la direction » des Beaux-Arts (ce mot de direction n'impliquant aucunement une conception coercitive) aux différentes époques, on voit qu'en dehors du soin qui lui incombe d'entretenir nos grandes écoles de Beaux-Arts, sa seule mission officiellement n'a longtemps consisté qu'à décorer et entretenir les édifices publics.

Qu'en accomplissant cette dernière mission, et que pour l'accomplir, la direction des Beaux-Arts en ait accessoirement assumé une autre, celle d'encourager ses collaborateurs, les artistes qui coopèrent à cette œuvre, il n'en est pas moins vrai que longtemps ce rôle demeura au second plan, et qu'il ne rentrait pas dans sa mission réelle, avérée, officielle, celle pour laquelle le législateur lui ouvrait des crédits.

L'administration des Beaux-Arts ne commença guère à prendre forme que vers la fin du règne de Louis XVI, et surtout à partir de la Révolution.

Ce n'est toutefois pas à dire qu'antérieurement l'État se soit désintéressé de toutes les manifestations artistiques. La gloire des grands règnes qui illustrèrent notre histoire ne saurait être envisagée indépendamment de l'essor qu'ils imprimèrent au développement artistique de la France.

C'est aux siècles de François I^{er} et de Louis XIV que nous devons d'occuper intellectuellement la place prépondérante que nous occupons maintenant. Les écoles, les monuments que nous entretenons encore aujourd'hui, ce sont ces siècles qui les ont fait sortir de la poussière, c'est grâce à eux que nous les possédons. Si, toutefois, nous sommes encore les premiers sous le rapport artistique, il ne faut pas nous reposer sur les lauriers acquis et la concurrence des nations voisines exige de nous, chaque jour, un effort soutenu.

Il y a cinquante ans, le gouvernement anglais ne dépensait rien ou presque rien pour ses écoles d'art. Il y a quinze ans, il leur accordait plus de 60.000 livres sterling, ces mêmes écoles coûtent aujourd'hui plus de cent mille livres sterling au budget du roi.

L'Autriche, la Belgique, l'Allemagne aussi suivent ces exemples : cela, nous ne devons pas le perdre de vue.

A l'aurore de la Révolution, la Convention assumait la charge de préparer la nouvelle organisation de la France. Les institutions de Colbert, pour tant que transformées, resteront la base de la nouvelle organisation et c'est ainsi que dès le début de la Révolution, on peut voir figurer le service de tout ce qui touche aux Beaux-Arts dans les attributions de l'une des divisions du ministère de l'Intérieur, dans la 3^e division.

Cette 3^e division, c'était à peu de choses près, ce

qu'est aujourd'hui l'important ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Le service de l'Instruction publique était alors de beaucoup le moins développé, le service des Beaux-Arts avait presque, au contraire, l'importance qu'il a de nos jours, bien que le budget en fut moins élevé. Voici quelles étaient en l'an II, les attributions de cette 3^e division :

La correspondance relative à l'éducation et à l'enseignement public.

Les sciences, arts, académies et spectacles.

Les bibliothèques nationales.

Le musée national.

Les encouragements accordés aux artistes.

La commission des monuments.

Les édifices et monuments publics.

Les opérations relatives aux poids et mesures.

Les manufactures de Sèvres, des Gobelins et de la Savonnerie... etc...

L'administration du Louvre, des Tuileries, et de leurs dépendances.

L'administration des maisons nationales situées hors Paris et dépendantes précédemment de la liste civile.

Le garde-meuble.

Vers l'an IX, cette 3^e division fut partagée en quatre bureaux indépendants :

1^{er} bureau : Etablissements d'Instruction publique.

2^e bureau : Bâtimens civils.

3^e bureau : Arts et manufactures.

4^e bureau : Beaux-Arts.

Et ce 4^e bureau de réunir à lui seul les attributions propres à la direction des Beaux-Arts :

Musées.

Conservatoires.

Bibliothèques nationales.

Dépôts littéraires.

Conseil de conservation des objets des sciences et arts.

Les imprimeries nationales pour la partie des sciences.

La police des théâtres.

L'administration du théâtre de la République.

Le droit de propriété des auteurs.

Les fêtes nationales.

Les encouragements des arts, de peinture, sculpture et architecture.

Les monuments publics.

La correspondance avec l'institut national de France et avec les académies étrangères pour tout ce qui concerne la propagation des sciences.

En l'an XI, ce 4^e bureau « bureau des sciences et arts », fut partagé lui-même en trois sections :

Sciences, arts, fêtes.

En 1805, la section des sciences fut constituée en un bureau indépendant et la section des sciences et arts reprit son ancienne dénomination de « bureau des beaux-arts ».

Après différentes tribulations, s'être trouvée rat-

tachée à nouveau en 1813 aux sciences et à l'instruction publique, être passée en 1832 au ministère du commerce et des travaux publics, la « division des Beaux-Arts », en 1833, réunissait trois bureaux :

1^{er} *bureau* : des beaux-arts.

2^e *bureau* : des théâtres.

3^e *bureau* : de l'imprimerie et de la librairie.

Et en 1834, rentra avec cette même organisation au ministère de l'intérieur.

En 1840, un 4^e bureau lui était adjoint avec le titre de « bureau des monuments historiques » et la section prit le titre de « Direction des Beaux-Arts.

SUITE DU DÉVELOPPEMENT DE L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS DE LA RÉVOLUTION DE 1848 A NOS JOURS. — SES ATTRIBUTIONS ACTUELLES.

La révolution de 1848 survient et le propre des révolutions étant de saper les vestiges du passé, la « Direction des Beaux-Arts » sombre dans la tourmente, démembrée et réduite à l'état embryonnaire.

En 1853, l'Empereur fit détacher le service du ministère de l'Intérieur et le plaça au « ministère d'Etat, sous la dénomination de « Section des Beaux-Arts. »

Cette section fut composée de deux bureaux, celui des beaux-arts et celui des monuments historiques.

Le bureau des théâtres, dès 1854, fut érigé en section indépendante, « la section des théâtres » pour devenir finalement « la surintendance des théâtres », indépendante jusqu'au 4 septembre 1870.

En 1861, un troisième bureau fut adjoint à la division des Beaux-Arts qui comprit alors :

- 1^o Bureau des Beaux-Arts ;
- 2^o — des Monuments historiques ;
- 3^o — des Souscriptions aux ouvrages d'art et de la conservation du dépôt légal.

Le ministère des Beaux-Arts, fut lui-même créé en 1870 pour devenir quelques mois plus tard « ministère des lettres, sciences et beaux-arts ».

C'était l'organisation de 1833 qui était à peu de choses près rétablie, mais sous la forme d'un ministère spécial.

Après la guerre, nouvelle séparation : le service des Beaux-Arts est séparé de celui des lettres et sciences et ainsi constitué :

- 1^o Bureau des Beaux-Arts;
- 2^o — théâtres;
- 3^o — manufactures nationales;
- 4^o — souscriptions et du dépôt légal;
- 5^o — la comptabilité des Beaux-Arts.

Cette organisation est restée sensiblement la même depuis cette époque.

En 1881, le « ministère des Arts » comprenait outre le Secrétariat général :

- 1^o La direction de l'Enseignement;
- 2^o — de la conservation;
- 3^o — de la construction et de la décoration.

Le 30 janvier 1882, la chute du grand ministère mit fin à cette organisation qui fit place à une direction générale relevant du ministère de l'Instruction publique, composée dès lors, des services des Beaux-Arts et des bâtiments civils seulement.

Peu après, la direction générale disparut; les deux services des beaux-arts et des bâtiments civils, formant chacun une unité administrative

autonome, relevèrent parallèlement du ministre et pendant quelque temps d'un sous-secrétaire d'Etat, qui exerça sur eux l'autorité ministérielle déléguée et l'action administrative directe.

Le décret du 4 avril 1887 avait réglé ainsi qu'il suit le nombre et les attributions des bureaux composant les deux services.

1^o Direction des Beaux-Arts.

- 1^{er} bureau : Travaux d'art et manufactures.
- 2^e — Enseignement et musées.
- 3^e — Monuments historiques.
- 4^e — Théâtres.

2^o Direction des bâtiments civils.

- 1^{er} bureau : Bâtiments civils.
- 2^e — Palais nationaux.
- 3^e — Régies des palais et mobilier national.
- 4^e — Comptes.

En 1890 le service des bâtiments civils et des palais nationaux est distrait du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts et rattaché au Ministère des Travaux publics. Il revient en 1895 prendre sa place à côté de l'administration des Beaux-Arts mais il cesse bientôt de constituer un service distinct et indépendant.

Un décret en date du 1^{er} janvier 1897 prononce en effet la suppression de la direction des bâtiments

civils et des palais nationaux et décide que les services de cette direction et ceux de la direction des Beaux-Arts formeront une direction unique sous le nom de Direction des Beaux-Arts.

Aujourd'hui divers services de l'administration des Beaux-Arts ainsi que l'a établi le décret organique du 26 novembre 1897 sont répartis en six bureaux dont les attributions sont les suivantes savoir :

1^o Enseignement et manufactures nationales.

Académie de France à Rome. Ecole nationale des Beaux-Arts à Paris. Ecoles nationales des arts décoratifs de Paris et des départements. Ecole nationale de dessin pour les jeunes filles à Paris et Ecoles nationales des Beaux-Arts de Lyon, de Dijon, Bourges et Alger. Ecoles municipales des Beaux-Arts et de dessin des départements.

Inspection de l'enseignement du dessin. Souscription aux ouvrages d'art. Conservation des collections du dépôt légal. Publication de l'inventaire des richesses d'art de la France. Réunion annuelle des Sociétés des Beaux-Arts des départements. Examen des propositions des administrateurs des manufactures nationales de Sèvres, des Gobelins, et de Beauvais. Etablissement des budgets et contrôle des dépenses de ces établissements.

Préparation des affaires soumises aux Commissions de perfectionnements des manufactures na-

tionales. Exposition des produits de ces manufactures. Concours pour les prix de Sèvres, des Gobelins et de Beauvais.

2° *Travaux d'art, musées et expositions.*

Préparation des affaires soumises à la Commission consultative des travaux d'art. — Décoration des édifices publics. — Commande et acquisition d'œuvres d'art; peinture, sculpture, gravure en médailles et en pierres fines, gravure en taille douce et à l'eau forte; lithographie, etc. Erection des statues et subventions pour les monuments publics. Répartition de ces ouvrages. Acquisition et distribution de marbres statuaire. Moulages. Voyages et missions. Conseil supérieur des Beaux-Arts. Prix national et bourses de voyages. Indemnités annuelles, secours et encouragements à des artistes peintres, sculpteurs, graveurs etc. et à leurs familles.

Exposition d'œuvres d'art à Paris, dans les départements et à l'étranger.

Conseil des musées nationaux. Musées nationaux; Louvre, Luxembourg, Versailles et Saint-Germain. Musées départementaux et municipaux. Répartition entre ces divers musées d'œuvres acquises ou commandées par l'Etat. Inspection des Beaux-Arts. Inspection des Musées.

3° *Bâtiments civils et Palais nationaux.*

Commission supérieure des bâtiments civils et palais nationaux. — Conseil général des bâtiments civils.

DE L'AUTONOMIE DÉSIRABLE DE L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS. — LE SOUS-SECRÉTARIAT DES BEAUX-ARTS.

Ce rapide aperçu chronologique des tribulations par lesquelles passa l'administration des Beaux-Arts est la confirmation la plus tangible du rôle précaire qui lui a longtemps été assigné comparativement aux autres institutions sociales dont l'État assumait la charge. Passant tour à tour à la remorque du ministère de l'Instruction publique, du ministère de l'Intérieur, démembrée, supprimée, provisoirement reconstituée, elle fut trop longtemps considérée par les gouvernements comme un accessoire de luxe. Le peuple à son avènement se trouve comme embarrassé de ces préoccupations inaccoutumées, c'est l'impédimentum qu'on loge où on peut, dont on ne perçoit pas très bien la destination propre. Avec l'évolution des idées et le développement de l'éducation démocratique, le peuple, et avec lui le gouvernement ne tardèrent pas à prendre conscience de l'importance des bienfaits que la démocratie pouvait retirer de la culture des Beaux-Arts. Les services qui y sont relatifs prirent alors plus d'extension et la nécessité apparut d'une plus grande fixité dans leur organisation. Dans cet ordre d'idées une

réforme fondamentale s'impose encore aujourd'hui comme elle s'imposait dès 1877, cette réforme tendrait à l'autonomie de l'administration des Beaux-Arts. Les services des Beaux-Arts ne pourraient que gagner à être érigés en une administration indépendante relevant bien entendu d'un ministère, mais comme la direction générale des Postes relevait en 1877 du Ministère des Finances. A ce jour l'administration des Beaux-Arts est érigée en un sous secrétariat d'Etat et ce n'est pas là encore résoudre complètement la difficulté. Le sous-secrétaire d'Etat fait en effet forcément partie des diverses combinaisons ministérielles et est exposé aussi souvent que ceux qui participent à ces dernières à quitter la place.

La direction des Beaux-Arts n'est pas un service politique : pour qu'elle puisse exercer efficacement son action, pour que les projets qu'elle met à exécution ne soient pas abandonnés avant d'être entièrement réalisés, pour que les grands travaux d'art qu'elle entreprend ne soient pas laissés en suspens, pour que l'unité de direction existe, pour que la tradition soit dans la mesure utile respectée, pour que, s'il est innové, il ne soit innové que prudemment et en connaissance de cause, il est indispensable que le chef de l'administration des Beaux-Arts ne soit pas lui-même un personnage politique, ne soit pas amené là par un parti avec lequel il est condamné par avance à tomber. Que les services des Beaux-Arts ne dépendent plus

d'un ministre que pour la forme et pour être à même de remplir, suivant les prescriptions de la loi, certaines formalités de comptabilité, qu'ils conservent à leur tête un homme dont la compétence aura été éprouvée, et les divers inconvénients que nous venons de signaler cesseront d'exister, les causes qui les produisaient n'existant plus elles mêmes (1).

(1) Administration des Beaux-Arts. — Nicolas Boussu.



LES FINS DE L'ADMINISTRATION
DES BEAUX-ARTS
UNIVERSALISATION. — DÉMOCRATISATION

LA MONARCHIE, L'ART PAR LE ROI ET POUR LE ROI. — LA RÉPUBLIQUE, L'ART POUR TOUS. — UNIVERSALISATION DE L'ENSEIGNEMENT ARTISTIQUE, QUELS ÉTABLISSEMENTS MULTIPLES Y SONT AFFECTÉS. — DÉCENTRALISATION DE L'ENSEIGNEMENT ARTISTIQUE, LES ÉTABLISSEMENTS DÉPARTEMENTAUX, REPRÉSENTATIONS D'ORANGE, DE BÉZIERS, DE NÎMES, L'ESTHÉTIQUE ET SES FILIALES, UNIVERSITÉS PROVINCIALES.

De l'exposé des principes généraux que nous avons présentés au début de cet ouvrage nous avons logiquement tiré cette conclusion que le développement rationnel des Beaux-Arts au sein d'une démocratie, devait tendre pour le bien être du plus grand nombre d'une part à la plus grande universalisation, et d'autre part à la démocratisation de la production artistique. Les considérations émises en 1904 à la Chambre par M. Massé,

lors de la discussion du budget, sont la meilleure illustration que nous puissions citer ici à l'appui de cette thèse :

Il est manifeste que dans une République démocratique les manifestations de l'art ne sauraient être les mêmes que dans une monarchie absolue où tout concourt à la grandeur et à la gloire d'un seul, non plus que dans un régime oligarchique où les affaires sont confiées à un petit nombre qu'on appelle l'élite; ceux-ci considèrent que tout ce qui peut égayer et embellir la vie constitue pour eux un privilège exclusif.

Le Louvre, les Tuileries, Versailles sont l'expression fidèle des besoins de la monarchie. C'est pour meubler Versailles, l'orner de tapisseries et peupler son parc de statues que Colbert, fidèle exécuteur des désirs de son maître, fondera l'Académie de France à Rome et la manufacture des Gobelins. Les produits de celle-ci n'étaient pas alors comme aujourd'hui uniquement des tapisseries; on y fabriquait également tout ce qui a trait à l'ameublement et c'est avec les meubles sortis de sa manufacture royale que Louis XIV ornait le palais qu'il faisait construire à Versailles.

Pour orner les jardins et le parc que dessinait Le Nôtre à grands frais, on envoyait à Rome des jeunes gens chez lesquels des dispositions avaient été reconnues, et qui avaient témoigné déjà d'une certaine science et d'une certaine habileté. Mais ce n'était pas pour accroître leurs connaissances et

leurs talents qu'on les y envoyait. La seule chose que leur demandait Colbert, c'était de copier en hâte les plus belles des œuvres antiques et de les expédier en France, pour être placées dans les jardins, le parc ou le palais de Versailles.

Louis XIV avait été l'inspirateur ; et dans la décoration, dans l'ameublement comme dans la construction, tout se rapportait à lui ; c'est pour lui seul que les artistes travaillaient : quelques rares privilégiés devaient profiter de leurs œuvres parce qu'ils vivaient dans l'entourage immédiat du Roi. Quant au reste des Français, ils ignoraient les manifestations artistiques provoquées par Louis XIV. Ils avaient entendu parler sans les voir jamais, des splendeurs de Versailles, et ils se bornaient à supporter les frais onéreux de ces splendeurs. Il n'est pas jusqu'au théâtre qui ne témoigne du même état d'esprit. Ainsi, au dix-septième siècle, l'art gravite tout entier autour d'un homme, le Roi.

La Révolution française, en bouleversant l'ordre politique et social, devait transformer également les conditions de l'art dans notre pays. « Tous les hommes, dit la Déclaration des Droits, naissent et demeurent libres et égaux en droits ». Égaux en droits ! C'est-à-dire que de même qu'ils peuvent aspirer à toutes les fonctions publiques, toutes les satisfactions intellectuelles leur sont dans l'avenir également accessibles. Tel est le principe. Combien nous en sommes loin dans la réalité. Ce n'est que depuis l'avènement de la République actuelle qu'il

est permis de penser à leur réalisation. Pour qu'en effet une réforme soit réalisée, il ne suffit point d'avoir la liberté d'en poser le principe, il faut que les mœurs se modifient et que les pouvoirs publics en prennent le plus souvent l'initiative.

Qu'est-ce donc que l'Art doit attendre de l'État républicain? Une démocratie doit, par l'éducation et par l'enseignement, s'efforcer de rendre le Beau accessible à la généralité des citoyens. Elle doit aussi chercher à développer tout spécialement les arts qui, grâce à des conditions économiques nouvelles, pourront être goûtés par ceux qui, jusque-là, avaient considéré l'art comme un luxe coûteux et hors de leur portée. Embellir et égayer la vie de tous les citoyens, même les plus humbles, en leur donnant des notions d'esthétique et en ornant d'œuvres simples et belles tous les endroits où se rencontrent les citoyens : écoles, mairies, hôpitaux, salles de réunion et de conférences, telle est la conception que doit avoir de son rôle, en ce qui concerne les arts, la démocratie (1).

Universalisation et démocratisation, telles se présentent les deux faces de la question du développement des arts, l'action gouvernementale paraît-elle avoir évolué en ce sens, et quels sont les progrès accomplis?

En faveur de l'universalisation des connais-

(1) Rapport portant fixation du budget général de l'exercice 1904 (Service des Beaux-Arts). — M. Massé, député.

sances et des aptitudes artistiques, nous relevons d'une part une multiplication continue des établissements qui doivent en favoriser le développement, et d'autre part, une décentralisation sensible qui se révèle, par leur extension progressive au-delà de la métropole, par la création dans tout le pays de musées, d'expositions, d'établissements d'enseignement provinciaux ou municipaux, qui portent au sein de nos provinces les plus reculées, le goût du beau.

A l'Académie de France à Rome, créée en 1666 par Louis XIV, à l'Académie royale de peinture et de sculpture qui, conçue sur les données mêmes de l'Académie de Saint Luc à Rome par Lebrun, vit le jour le 27 janvier 1648, et disparut en 1793 dans l'orage révolutionnaire, se sont peu à peu adjointes ou ont succédé :

L'École nationale des Beaux-Arts de Paris qui, régie par le décret organique du 30 septembre 1883, est devenue depuis la première du genre par le monde.

L'École royale gratuite de dessin fondée en 1767 et réorganisée, le 1^{er} octobre 1874, sous le nom d'École nationale de dessin et de mathématiques pour l'application des beaux-arts à l'Industrie.

L'École nationale de dessin pour les jeunes filles, fondée au début du dix-neuvième siècle par Madame Frère de Montizon.

L'École nationale des Arts décoratifs de Paris, fondée en 1767 par Bachelier.

L'École spéciale d'architecture, fondée en 1865 par une Société à responsabilité limitée, au capital de 500.000 francs, reconnue en 1870 comme établissement d'utilité publique.

A cette liste déjà longue, nous nous garderons de ne pas ajouter l'École normale d'enseignement du dessin, fondée en 1881 par M. A. Guérin.

Et il faudrait encore comprendre dans cette revision tous nos établissements de province, mais nous y reviendrons à un prochain paragraphe.

Même multiplicité d'ailleurs pour les musées nationaux ou municipaux qui ornent notre capitale : Musées du Louvre, du Luxembourg, Trocadéro, Cluny, Carnavalet, des Arts décoratifs, etc., pour les théâtres, qu'il est superflu de mentionner, pour les bibliothèques, les entreprises et auditions musicales, tels les concerts Colonne, Lamoureux, Chevillard, Vincent d'Indy, l'Œuvre des Trente ans de théâtre, auxquels l'État accorde une protection croissante.

Abordons maintenant la décentralisation, et reconnaissons encore là les immenses progrès qui ont été réalisés :

La création des écoles départementales et municipales de dessin, des beaux-arts, d'art décoratif et d'art industriel.

Écoles régionales d'architecture. Celle de Lyon, créée en 1807 par un décret impérial daté du camp de Varsovie. Celle de Dijon, fondée par Devosge en 1755. De Toulouse, fondée en 1725 par Dupuy

Dugrez, avocat au Parlement, et organisée définitivement par un arrêté du ministre de l'Intérieur, le 25 Floréal an XIII. Auxquelles il faut encore ajouter aujourd'hui celles de Roubaix, Limoges, Nice, Bourges, Aubusson.

Quant aux musées, il est bien peu de villes qui n'aient ouvert le leur à la curiosité des visiteurs. Leur origine remonte à 1800; cette même année, le 1^{er} Septembre, Jean Antoine Chaptal, ministre de l'Intérieur, exposait au premier Consul l'état des collections artistiques de la France à la suite des grands événements qui venaient de se produire. Le Louvre et Versailles possédaient 1.350 tableaux d'écoles étrangères, 1.270 de l'école française, 1.500 statues et objets précieux, 20.000 dessins, 80.000 estampes, 4.000 planches gravées; de plus, dans les réserves de ces deux palais, 1.700 tableaux avaient été relégués, faute de place. Ces tableaux provenaient de l'ancienne collection de la Couronne, des églises de Paris et des galeries des émigrés; on y trouvait aussi les sujets de réception des artistes à l'Académie; le reste avait été prélevé en Italie. La provenance de toutes ces œuvres en explique suffisamment la valeur et l'intérêt (1).

A cette époque, l'État ne pouvait exposer et entretenir une telle collection, et cependant le pays devait profiter de ces richesses.

(1) Revue hebdomadaire du 16 mars 1901. — Etude de M. Engerand.

C'est alors que Chaptal proposa à Bonaparte de répartir entre quinze villes françaises les 1.700 tableaux qui n'avaient pu trouver place au Louvre et à Versailles, afin d'y constituer des musées provinciaux, avec cette condition que les municipalités les exposeraient dans un endroit convenable. « Paris, lit-on dans ce rapport, doit se réserver les chefs-d'œuvre dans tous les genres.

Paris doit posséder dans sa collection, les œuvres qui tiennent le plus essentiellement à l'histoire de l'Art, mais l'habitant des départements a droit aussi à une part dans le partage du fruit de nos conquêtes et dans l'héritage des œuvres des artistes Français. Cette considération qui naît d'un sentiment de justice doit encore se fortifier de l'idée qu'elle est conforme aux intérêts de l'Art. Le tableau précieux, qui n'arrête plus les regards, reconquerra des droits à l'admiration, lorsqu'il sera isolé et rendu pour ainsi dire à lui-même : quelques-uns même, reportés dans le pays qui les vit naître, y prendront un nouvel intérêt par les traditions et le récit des circonstances qui s'attachent toujours aux productions de quelque mérite. »

Les villes qui furent choisies par le ministre pour former ces dépôts étaient : Lyon, Bordeaux, Strasbourg, Bruxelles, Marseille, Rouen, Nantes, Dijon, Toulouse, Genève, Caen, Lille, Mayence, Rennes, Nancy.

On ne pouvait mieux définir le caractère et les limites de cette décentralisation et, si dans la suite

on eût suivi le programme de Chaptal, le Louvre ne serait pas seulement la galerie la plus célèbre de l'Europe mais encore la mieux ordonnée; et la province serait incomparablement organisée au point de vue artistique.

En 1811, une nouvelle répartition eut lieu entre les villes de Lyon, Dijon, Grenoble, Bruxelles, Caen et Toulouse.

Les musées de province étaient ainsi constitués et quelques-uns d'entre eux mis au rang des meilleurs.

On se départit bien vite de la ligne de conduite qu'avait fixée Chaptal, et si l'on excepte quelques envois estimables faits en 1862, à la suite de l'acquisition de la collection Campana et en 1872, lors du déclassement des réserves du Louvre, on peut dire que l'Etat a fait des musées de province le lieu d'écoulement ordinaire des achats officiels.

Mais, nous reprendrons ultérieurement la question des musées, quand nous aborderons la démocratisation de l'Art.

La même décentralisation s'affirme encore dans le domaine des lettres et de la musique. A cette préoccupation se rattache la création des multiples succursales du Conservatoire et des écoles nationales de musique dans les départements:

Les succursales de :	Dijon	avec 250 élèves.
	Lille	» 300 »
	Lyon	» 380 »
	Nancy	» 350 »

Nantes	»	350	»
Perpignan	»	300	»
Rennes	»	200	»
Toulouse	»	300	»

Les écoles nationales de musique de ; Aix, Amiens, Angoulême, Bayonne, Boulogne-sur-mer, Caen, Chambéry, Cette, Digne, Douai, Le Mans, Montpellier, Moulins, Nîmes, Roubaix, Saint-Omer, Tours, Valenciennes.

Au même chapitre peuvent être rattachées les œuvres de décentralisation artistique telles les tournées faites par les acteurs de la Comédie-Française au théâtre d'Orange, de Béziers, de Nîmes. De cette œuvre de décentralisation artistique, nous sommes redevables d'abord à M. Mariéton, qui chaque année organise, avec l'habileté que l'on sait, les représentations d'Orange, puis aux représentants officiels de la région qui ont organisé la Société des amis du théâtre d'Orange et obtenu du Parlement le premier crédit de 10.000 francs inscrit au budget de 1902 et celui de 25.000 francs qui figure au budget de 1903 et de 1904 et à l'administration des Beaux-Arts qui a secondé leurs efforts.

Au même programme, peuvent également se rattacher les sociétés de concerts populaires et classiques des départements qui ont puissamment contribué à l'œuvre de décentralisation artistique et qui touchent, elles aussi, une subvention.

La société des concerts populaires de Bordeaux, reçoit annuellement 2.500 francs. Les bénéfices

qu'elle réalise sont attribués au fonctionnement de l'école Sainte-Cécile, dont l'éloge n'est plus à faire.

Les concerts populaires de Lille reçoivent une subvention annuelle de l'Etat, de 2.200 francs.

Les concerts classiques de Marseille, reçoivent 5.000 francs de l'Etat.

Enfin, plus de cent autres sociétés musicales de France et d'Algérie, se partagent le reste des crédits alloués à ces œuvres par l'Etat.

Ne devons-nous pas aller plus loin dans la voie de la décentralisation? Les considérations émises par M. Godin, à l'« Esthétique », en 1902, nous apportent la réponse à cette question :

Par décentralisation, nous entendons avec M. Godin, ne pas laisser à Paris seul le monopole de la consécration artistique. Il faut que dans chaque province, l'artiste, étant le reflet de sa contrée, trouve dans son pays les éléments qui servent à faire fructifier son rêve et qu'il n'ait pas besoin de venir demander à la grande ville cette consécration et... son pain. « Le pays qui produit un artiste doit aussi le nourrir », a dit Ruskin; lorsque, grâce à l'éducation artistique des masses, tous auront compris que la grandeur d'une nation se reconnaît à la valeur de ses artistes, le peintre, le sculpteur n'auront plus besoin de s'expatrier, ils trouveront dans le pays où ils sont nés la pure tradition que leur ont léguée leurs aînés et l'admiration de leurs concitoyens pour les hommes qui illustrent leur province.

Il faut que cette décentralisation soit ! Il faut, sous peine de nullité d'art français, que les jeunes artistes de chaque contrée trouvent dans leur pays des hommes dévoués et sincères pour leur enseigner la tradition de leurs aïeux. Il faut que chaque province ait son école à elle, représentant bien le caractère de sa région.

Godin propose comme moyen de décentralisation, la création de sections de « l'Esthétique » ou l'affiliation de sociétés analogues, favorisant le développement de l'Art provincial :

1^o En renouant davantage le présent à la tradition du passé par des recherches sur les monuments disparus ou en conservant ceux qui restent et en les montrant comme exemples ;

2^o Par des conférences plus fréquentes sur l'Art provincial, passé et présent ;

3^o Par des expositions des artistes régionaux ;

4^o Par la création de musées régionaux et d'écoles de beaux-arts provinciales.

Nous ne pouvons qu'applaudir à cette tentative de décentralisation entreprise par l'« Esthétique » et les sociétés analogues. L'administration devrait encourager davantage les efforts de ces associations affiliées.

A défaut de l'Etat, ce mouvement de décentralisation artistique peut être favorisé par les Universités provinciales. Celle de Lille s'est adjoint un Institut de l'histoire de l'Art, dont le fondateur est M. François Benoit. Cet institut comprend : 1^o le

laboratoire, c'est-à-dire salle de travail, bibliothèque, collections photographiques; 2^o la salle d'expositions; 3^o le musée des moulages; 4^o la salle du Nord où sont exposées les œuvres d'art septentrionales, françaises et étrangères. L'Enseignement qui y est offert s'adresse à toutes les catégories sociales : aux étudiants des Facultés, aux élèves de l'école des Beaux-Arts, aux élèves des lycées et collèges de garçons et de filles, des écoles normales et des écoles primaires, aux amateurs qui constituent le public des conférences, au peuple qui fréquente les Universités populaires,

Il est à souhaiter que la création de l'Institut d'histoire de l'Art à la Faculté de Lille trouve beaucoup d'émules. Toutes les Universités de France se doivent à elles-mêmes d'étudier et d'imiter cette œuvre qui déjà affirme sa fécondité par les services rendus à la fois, à l'œuvre scientifique de l'histoire de l'Art et à la vulgarisation des goûts artistiques et de respect de la beauté.

Ainsi, quand on envisage la réalité, le plus grand nombre de nos concitoyens sont tenus à l'écart de nos grandes institutions artistiques.

Ces mêmes opinions émises à plusieurs années de distances, révèlent une conception commune, une unanimité qu'il était utile de mettre en valeur pour faire sentir combien la théorie de la démocratisation de l'art revêt, à notre époque, un caractère de première utilité.

Certes, les considérations de M. Buyat révèlent

un certain désenchantement, mais si la besogne reste lourde, ne devons-nous pas mettre à son exécution plus de courage et d'opiniâtreté et si au lieu de considérer le chemin qui reste à parcourir nous voulons bien jeter un regard en arrière sur le chemin parcouru, nous ne pourrons manquer d'être pris d'une nouvelle émulation.

Ne voyons-nous pas, en effet, l'éducation artistique du peuple se poursuivre tous les jours par les modes les plus variés, par l'enseignement, les écoles spéciales, les musées, le théâtre, les concerts, les secours et les encouragements qui sont accordés aux artistes.

C'est cette question de l'éducation artistique du peuple que nous reprendrons en détail dans le chapitre suivant avant d'aborder celle de l'industrialisation de l'art.

L'ART DANS LES ÉTABLISSEMENTS D'ENSEIGNEMENT. — LA
RÉORGANISATION DE L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN DEPUIS
1878. — LYCÉES, COLLÈGES, ÉCOLES, ETC. — ÉCOLES
SPÉCIALES. — ENSEIGNEMENT DU DESSIN.

L'enseignement du dessin n'existe guère en France que depuis une vingtaine d'années.

Il y avait eu, jusque-là, dans certains établissements, des professeurs plus ou moins capables et plus ou moins doués qui arrivaient à produire, de loin en loin, un artiste de valeur, mais c'était une exception. Dans les lycées et collèges, il en était de l'enseignement du dessin comme de la musique, de la gymnastique ou des langues vivantes. Les jeunes gens le considéraient comme superflu et nombreux étaient ceux qui usaient de la faculté que l'on avait jadis d'en suivre ou de n'en pas suivre les cours.

Il n'y avait d'ailleurs ni personnel enseignant ni méthode; le professeur de dessin était, le plus souvent, un artiste local qui avait acquis, dans sa petite ville, certaine célébrité, grâce à quelques pochades et à une facilité relative, mais qui ignorait non seulement tout ce qu'il est nécessaire à un artiste de savoir, mais encore les notions les plus élémentaires. M. Larroumet affirme même que, dans

certaines colléges, les fonctions de professeur de dessin étaient remplis par un photographe.

Tandis qu'en France nous dédaignions ainsi l'art du dessin, nos voisins et concurrents commerciaux lui donnaient, au contraire, chez eux, une place considérable. L'exposition de Londres, en 1851, celles de Paris, de 1855 et 1867, ne firent qu'accentuer et souligner les progrès de nos concurrents, l'état stationnaire et même le déclin momentané de nos institutions d'art. Nous avions des artistes aussi nombreux et aussi distingués qu'à aucune autre époque, mais le reste de la nation semblait indifférent aux questions d'art, que l'on considérait comme le brillant apanage de quelques-uns, et qui apparaissaient à la grande majorité comme des préoccupations superflues, sans intérêt pour le pays (1).

L'exposition de 1878 ne fit que souligner l'imminence du péril et les pouvoirs publics se décidèrent à s'inquiéter d'une question qu'ils avaient, jusque-là, dédaignée. Dès 1878, le directeur des Beaux-Arts, M. de Chennevières, entrant dans les vues de M. Eugène Guillaume, préconise la réorganisation de l'enseignement du dessin, il appelle le Conseil supérieur des Beaux-Arts à délibérer sur la réforme de l'enseignement du dessin et, quelques années plus tard, la réforme est réalisée;

(1) M. Massé. — Rapport sur le budget, service des beaux-arts, de l'exercice 1904.

M. Bardoux crée le premier corps d'inspecteurs, tandis que des programmes sont élaborés, destinés à toutes les écoles où s'enseigne le dessin. En même temps, des modèles étaient envoyés dans tous les établissements d'enseignement.

A l'heure actuelle, l'enseignement du dessin est partout constitué, chaque collège, chaque lycée, chaque école normale est en possession de ses modèles, de son professeur stylé par des instructions spéciales.

Le nombre des professeurs de dessin dans les lycées de garçons est aujourd'hui, pour Paris, de 29, de 102 pour les départements, de 108 pour les collèges; pour les collèges de jeunes filles, de 6 à Paris et Versailles et de 24 pour les départements.

Les sacrifices qu'assume l'Etat de ce chef, sont de plus en plus lourds et le budget de 1910 du Ministère de l'Instruction publique prévoyait un accroissement de 42.600 francs pour les lycées de garçons à Paris, de 167.200 francs pour les lycées départementaux, de 115.200 pour les collèges de garçons, enfin, de 29.200 pour les lycées de jeunes filles (1).

Aux établissements d'enseignement primaire et secondaire, se joignent les écoles spéciales que nous avons dû précédemment énumérer et auxquelles l'Etat consacre des crédits ou subventions sans cesse croissants :

(1) Rapport 1910, de M. Steeg, député.

L'Académie de France à Rome, inscrite en 1877 au budget pour 142.200 francs, en 1904 pour 151.400 francs, en 1909 pour 152.200 francs.

L'Ecole nationale et spéciale des Beaux-Arts de Paris, inscrite en 1877 pour 271.800, en 1904 pour 420.260, en 1909 pour 432.260 francs.

Les écoles départementales et municipales de dessin, inscrites en 1904 et 1909 pour 355.450 fr.

L'école des Arts décoratifs de Paris.

L'école spéciale d'architecture qui bénéficie d'une subvention de 30.000 francs.

Le Conservatoire national de musique et de déclamation, inscrit en 1877 pour 238.200 francs, en 1904 pour 256.700 francs, en 1909 pour 268.400 francs.

Les succursales des départements, inscrites en 1877 pour 25.300, en 1904 pour 177.500, en 1909 pour 173.000 francs.

Et, enfin, se partageant la responsabilité du contrôle de ces établissements, le personnel de l'inspection de l'enseignement du dessin et des musées comprennent deux inspecteurs généraux, deux inspecteurs principaux, neuf inspecteurs ordinaires et trois inspecteurs adjoints, la France ayant été divisée en neuf régions, dont chacun des inspecteurs principaux et des inspecteurs ordinaires est spécialement chargé. Ce corps des inspecteurs coûte, annuellement, à l'Etat, 143.800 francs et les frais d'inspection sont comptés pour 29.000 francs.

Un trait commun à toutes ces institutions doit

être mis en valeur, c'est relativement à chacune d'elles la faculté pour tous de bénéficier de l'enseignement qui y est dispensé par l'Etat. Artistes ou non, riches ou boursiers, tous peuvent accéder aux divers établissements que nous avons énumérés et, en ce sens vraiment, nous pouvons dire que l'enseignement de l'art s'est démocratisé.

LA NÉCESSITÉ A CÔTÉ D'UNE PLUS GRANDE DÉCENTRALISATION,
DE LA DÉMOCRATISATION DE L'ENSEIGNEMENT.

Nous venons d'envisager les progrès qui auraient été réalisés par l'Etat dans le sens d'une plus grande universalisation par tout le pays des connaissances artistiques, mais nous avons dit également que telle n'était pas la dernière fin que devait se proposer un gouvernement démocratique.

Il doit, en effet, tendre à l'idéal plus élevé qu'est la démocratisation de l'Art au sein de la société. Nous devons, au reste, reconnaître que cette conception n'est jamais restée étrangère aux préoccupations des représentants auxquels sont confiés les pouvoirs publics dans notre démocratie. M. Couyba ne proclamait-il pas, en 1902, à la Chambre : Que c'est contribuer au progrès social que de populariser l'aspiration et l'aptitude à l'impression artistique, car, c'est gratifier les classes déshéritées d'une occasion de plaisir, et la morale laïque d'une force nouvelle d'expansion. Guider le peuple au musée, l'exhorter et l'aider à orner son logis, c'est instituer une concurrence au cabaret où le pousse le désenvolement des jours chômés et les tristesses répulsives du foyer pauvre ; enfin, démocratiser les goûts artistiques, c'est peut-être servir la cause de l'art

lui-même, en assurant ses créations contre le vandalisme et en lui préparant un public pour le jour où il appréciera la poésie et la grandeur du travail. Dans ce milieu, la méthode doit viser à une culture modestement progressive par la présentation préalable de simples définitions fondamentales, formulées en termes concrets et toujours vérifiées par l'image ; par la revue de courtes séries de types caractéristiques logiquement classés, par l'application des conclusions de l'enseignement à quelques œuvres originales, par la direction de promenades méthodiques au musée. Enfin, il faut attendre beaucoup du concours toujours si dévoué des maîtres de l'enseignement primaire.

Et cette même théorie était reprise en 1904 par M. Massé, député : Une démocratie doit par l'éducation et par l'enseignement, s'efforcer de rendre le Beau accessible à la généralité des citoyens. Elle doit aussi chercher à développer tout spécialement les arts qui, grâce à des conditions économiques nouvelles, pourront être goûtés par ceux qui jusque là avaient considéré l'art comme un luxe coûteux et hors de leur portée. Embellir et égayer la vie de tous les citoyens, même les plus humbles, en leur donnant des notions d'esthétique et en ornant d'œuvres simples et belles tous les endroits où se rencontrent les citoyens : écoles, mairies, hôpitaux, salles de réunion et de conférence, telle est la conception que doit avoir de son rôle, en ce qui concerne les arts, une démocratie.

Les moyens, en quelque sorte classiques, d'émulation et d'excitation n'ont pour elle rien perdu de leur valeur : expositions et concours, achats et commandes, construction et décoration de monuments publics, subventions théâtrales, bourses de voyage largement octroyées aux jeunes artistes de talent, voilà ce qui doit non seulement être conservé, mais encore développé.

Pour tendre à cette démocratisation, l'Etat devra donc s'efforcer, d'une part, de développer chez tous, même chez les humbles, par l'enseignement et par l'éducation, les connaissances artistiques suffisantes pour qu'il soit permis à chacun, sans distinction de fortune, de prendre sa part des jouissances artistiques jusqu'alors réservées à la classe privilégiée.

D'autre part, et là nous abordons la question de l'industrialisation de l'art, il appartiendra aux pouvoirs publics d'orienter les divers éléments de la production en vue de la satisfaction, même au sein des milieux les plus modestes, des nouvelles aspirations qu'ils auront suscitées et fait naître.

A s'en rapporter au seul rapport déposé en 1909, à la Chambre par M. Buyat, il faudrait convenir que dans cette voie, l'effort tenté par l'Etat est encore resté bien insuffisant : « La prétention, dit-il, peut paraître osée, que de vouloir associer à l'effort artistique de la nation, ceux auxquels un quotidien labeur ne permet guère d'autre pensée que le souci constant de leur propre existence, avec ce qu'elle

comporte hélas ! d'imprévu, dans ses aléas inévitables et douloureux.

Combien peu, en effet, dans le monde du travail, arrivent à dominer leur propre vie. On conçoit, dès lors sans peine, que le temps et la liberté d'esprit manquent à la plupart de ces laborieux, pour s'intéresser aux belles choses. Et si l'on a pu justement écrire que l'Art est l'incarnation de l'Idéal, encore faut-il, pour y prendre quelque agrément, pouvoir s'élever au-dessus des nécessités prosaïques et tyranniques de chaque jour.

L'heure viendra, peut-être — c'est en tout cas la tendance sociale des temps modernes et voici qu'on s'y achemine — où l'ouvrier pourra disposer de plus sérieux loisirs pour s'instruire et prendre sa part de délicats plaisirs qui furent trop longtemps l'apanage des heureux de ce monde !

Ainsi, un problème va se poser chaque jour plus pressant pour l'Etat démocratique.

De nouvelles générations viendront, plus curieuses, plus instruites parce que plus libres ; leur refusera-t-on le moyen de goûter les joies délicates que donne dans la diversité de ses manifestations, l'expression de la beauté ? Il n'y faut pas songer.

Un budget des Beaux-Arts ne peut se justifier dans un régime démocratique que si l'Etat y voit le complément de son œuvre d'éducation dans ce qu'elle a de plus élevé.

Son désir et son devoir doivent être, dès lors, d'en faire bénéficier le plus grand nombre.

D'aucuns, diront peut-être que ce sont là d'impossibles rêveries que de vouloir convier la démocratie aux plaisirs artistiques.

Cette pensée, chose curieuse d'ailleurs, apparaît surtout chimérique à ceux qui s'enferment dans un snobisme dédaigneux, se plaignent volontiers de ce que la foule est brutale, grossière, mal inspirée dans le choix de ses plaisirs. Ils ne se disent pas que la meilleure façon d'adoucir les mœurs, c'est encore de faire apparaître un peu d'idéal. A ce point de vue, il faut convenir que jusqu'à présent, l'effort de l'Etat a été bien timide et bien incertain.

Les théâtres ont contribué trop puissamment au rayonnement du génie national dans le monde pour qu'on puisse songer à leur disputer des subventions.

Mais qui oserait prétendre qu'ils sont accessibles aux petites bourses ?

Les musées ? Ils sont toujours sans attraits pour le plus grand nombre. Leurs visiteurs ? Des étrangers, quelques provinciaux, des habitués que l'on reconnaît aisément, mais le grand public ne les visite pas parce qu'il n'a pas été mis à même de les comprendre et de s'y intéresser.

A l'école comme au collège, le dessin apparaît morose et superflu. Comme on ne lui a pas donné dans les programmes d'examen la place et les sanctions qu'il mérite, une jeunesse pressée et utilitaire le traite sans ménagements et sans respect, un peu comme la gymnastique. »

SATISFACTIONS A APPORTER AUX BESOINS NOUVEAUX CRÉÉS
PAR L'ÉDUCATION ARTISTIQUE DU PEUPLE. — RÔLE DE
L'ÉTAT, SON INTERVENTION INDIRECTE. — MUSÉES. —
ENTRÉES PAYANTES, RÉGIME DES MUSÉES ÉTRANGERS. —
MUSÉE DU SOIR. — MUSÉE AMBULANT « BARAQUE DU PETIT
BELGE ». — EXPOSITIONS.

Nous avons vu au chapitre précédent que par la démocratisation de l'enseignement de l'art, le peuple est de plus en plus porté à acquérir de plus amples connaissances artistiques.

Mais cette éducation progressive engendre de nouvelles aspirations, suscite de nouveaux appétits et une obligation de plus en plus impérieuse s'impose à l'Etat de pourvoir dans la mesure de ses moyens à leur satisfaction.

Dès lors un idéal nouveau se dégage qui se propose à tout gouvernement démocratique, c'est après avoir rendu accessible à tous l'enseignement de l'art de rendre corrélativement, dans la mesure du possible, accessibles à tous les satisfactions, les jouissances artistiques.

Il est superflu de s'étendre sur les motifs qui refusent à l'Etat toute action directe pour la satisfaction individuelle de ces appétits, tout au plus peut il avoir une influence indirecte sur laquelle nous

insisterons ultérieurement en favorisant le développement et l'application des principes artistiques dans la production industrielle.

Mais directement impuissant à ces fins individuelles il reste du moins à l'Etat la faculté de pourvoir dans une large mesure à la satisfaction collective des aspirations qu'il a provoquées, cette faculté nous la voyons s'exercer, dans les musées comme dans les expositions, dans les théâtres comme dans les concerts.

Soucieux des obligations qu'il a assumées l'Etat devra donc veiller avec un soin attentif à la conservation comme à l'extension et à l'expansion de nos musées, des expositions, des théâtres et des concerts, et comme pour l'enseignement il devra dans la plus large mesure possible les rendre publics et accessibles à tous.

Là on devra reconnaître que l'effort tenté est éminemment insuffisant si même il n'est pas permis de dire que l'Etat ait failli à son devoir.

Nous avons vu que l'organisation de nos musées provinciaux avait une origine commune qui ne remontait pas au delà de l'année 1811. Néanmoins ces musées comme d'ailleurs leurs aînés de la Métropole ont vu leurs collections croître et se décupler avec une telle intensité que de toutes parts s'élèvent aujourd'hui les plaintes et les doléances sur l'exiguité des locaux qui leur sont affectés.

Des richesses sans nombre sont accumulées dans des magasins, voire même dans des greniers,

dont le public ne peut jouir et qui sont vouées à une dégradation certaine. Quoique appréciables les sacrifices que fait l'Etat pour remédier à cet état de choses sont encore insuffisants.

Les administrations compétentes s'efforcent sans doute, de caser en partie leurs chefs-d'œuvres un peu partout, on exhume de temps à autres du garde meuble quelques joyaux mais ce n'est que pour les transporter au hasard des déménagements vers de vagues fêtes ministérielles, au cours desquelles ils sont menacés de tous les chocs, de tous les déchirements de toutes les promiscuités.

L'exemple le plus frappant de ce déplorable état de choses nous est offert par le musée du Luxembourg.

Installé au milieu du siècle dernier dans le palais de Marie de Médicis, il y occupait primitivement les salles où se trouve actuellement la bibliothèque du Sénat et quelques pièces voisines. D'abord réduit aux collections royales il se développa rapidement pour devenir « le dépôt des meilleurs ouvrages acquis par la direction des Beaux-Arts ».

Lorsque les Chambres quittèrent Versailles pour rentrer à Paris on le relégua dans l'Orangerie et dans la construction actuelle où il est aujourd'hui beaucoup trop à l'étroit.

Les collections n'ont cessé de s'enrichir d'une manière continue; des 444 ouvrages qui formaient intégralement le fond du Musée en 1891, les collections se sont à peu près décuplées jusqu'en 1899

puisqu'à cette date elles s'élevaient à 3.964 ouvrages.

Depuis leur nombre s'est encore accru et aujourd'hui, malgré la meilleure volonté, on ne peut leur trouver de place.

Il n'y a pas de magasins. Tous les objets en réserve sont dispersés au dépôt des marbres, au Louvre ou aux Tuileries ce qui est incommode, dispendieux en raison des transports et ce qui éloigne les objets de la surveillance de celui à qui en incombent le soin et la responsabilité.

Ce que nous venons de dire peut être répété indistinctement pour tous nos musées nationaux ou départementaux et quand on voyage à l'étranger, on est véritablement surpris de voir que nos voisins qui n'ont, certes pas, la gloire artistique de la France ni tant de chefs-d'œuvres à leur actif possèdent des musées modernes avec lesquels ne saurait être mis en comparaison notre musée du Luxembourg; à titre d'exemple on pourrait citer la nouvelle Pinacothèque de Munich.

En France nous sommes donc en présence de cette situation intenable : d'une part l'Etat par ses commandes, par ses acquisitions, les particuliers par des dons ou des legs augmentent journellement le nombre des chefs-d'œuvres qui devraient être offerts à l'admiration de tous et, d'autre part les locaux qui leur sont affectés ne sont point agrandis.

Il faut se résigner à reconnaître que sur ce cha-

pitre l'Etat est resté en dessous de sa tâche : les fonds accordés sont insuffisants pour le logement voire même pour la conservation de nos collections nationales.

En 1877 : 445.450 fr. pour le personnel, 162.500 étaient alloués pour nos musées nationaux ; en 1902, 1903, 1904, 1905 ces chiffres passent pour le personnel à 644.540 fr. pour le matériel à 165,965 ; en 1909 une légère amélioration se fait sentir et nous relevons affectés au personnel 796.070 fr. et au matériel 217.805 fr. Quant aux subventions accordées à nos musées provinciaux elles semblent invariablement fixées au taux de 20.000 francs.

Et pourtant si nous prenons en regard le montant des acquisitions nouvelles faites annuellement par l'Etat ne relevons nous pas les chiffres de 150.000 fr. en 1877, de 160.000 en 1902, 160.000 en 1905, 175.000 en 1909.

De gros sacrifices s'imposent donc ; malheureusement notre budget des Beaux-Arts n'a que strictement ce qu'il lui faut pour parer aux dépenses indispensables ; ne sont-ce pas là toutefois des dépenses de première nécessité ?

Les crédits sont insuffisants, mais la situation n'est pas sans remède et pour obvier à leur insuffisance actuelle M. Couyba préconisait en 1902 à la Chambre une mesure que l'urgence de la situation commanderait d'adopter bien qu'elle portât partiellement atteinte au principe précédemment posé du libre accès de nos musées.

M. Couyba proposait, pour augmenter pratiquement, sans nouveau sacrifice de la part de l'État, le crédit destiné aux beaux arts, de rendre l'entrée de nos musées payante pour les visiteurs étrangers, et le droit de vestiaire obligatoire et payant pour tous les visiteurs français et étrangers.

Il est tout à l'honneur de notre démocratie, nous dit M. Couyba, d'avoir compris que l'art et la beauté sont pour le peuple un bien tout aussi nécessaire que le bien-être matériel, et d'avoir donné une place d'honneur dans ses préoccupations à ceux dont l'effort tend précisément à mettre un peu plus de beauté dans la réalité de chaque jour. Il ne faudrait pourtant pas se laisser abuser par les mots. Une mesure est vraiment démocratique lorsqu'elle rend service au plus grand nombre, et, quelle que soit d'ailleurs son apparence première, lorsqu'elle marque un progrès réel, matériel ou moral dans l'existence sociale. Or, les recettes réalisées par la perception de ce droit d'entrée dans nos musées, pourraient utilement servir à augmenter nos collections et à assurer leur conservation.

Au surplus, la restriction que cette mesure semblerait apporter au droit des visiteurs de prendre part aux joies de beauté contenues dans les œuvres de nos maîtres n'est qu'apparente. Le public des musées, du moins encore à l'époque actuelle, se compose, en dehors du dimanche, surtout d'étrangers auxquels ne semblerait pas excessive la somme exigée pour entrer. Quant aux visiteurs français,

quel est celui, si pauvre soit-il, qui, pour admirer les grands maîtres disparus, refuserait de déposer au vestiaire sa canne, son parapluie ou son manteau? Notons d'ailleurs que la plupart des visiteurs n'ont rien à déposer au vestiaire et, par suite, ne paieront rien. Quant à ceux qui seront appelés à donner leur argent, ils prendront bien vite l'habitude de prévoir une dépense qu'ils n'hésitent pas à faire pour visiter certaines collections de province et la plupart des galeries étrangères. Cette taxe n'est pas moins libérale que les autres, et ses avantages sont par contre considérables. Sans diminuer en rien le temps d'étude nécessaire aux artistes et aux ouvriers d'art, sans léser vraiment dans la jouissance des richesses nationales la classe si intéressante des travailleurs et des humbles, elle permettra, grâce à un prélèvement minime, l'accroissement de nos trésors d'art, et aidera à leur conservation.

L'entrée des Musées, des Palais nationaux et des Musées municipaux n'est gratuite qu'en France. (La municipalité de Paris, toutefois, en ces derniers temps, a développé pour ses musées le système des entrées payantes).

Or, en dehors même des musées du Louvre, du Luxembourg, de Cluny, de Versailles, de Fontainebleau, quel parti ne tirerait-on pas des riches musées de Lille, de Montpellier, de Nantes, de Tours, de Lyon, de Saint-Quentin, de Montauban, etc.?

Les grands musées de l'Étranger et même les petits, n'y mettent pas tant de façons. Il suffit de franchir la frontière pour s'en apercevoir; à Milan comme à Bâle, à Venise et à Florence comme à Nuremberg et à Dresde, à Londres comme à Bruges, partout le voyageur est invité à payer un droit d'entrée qui varie entre 0,25 et 1,50. Les recettes ainsi réalisées sont loin d'être négligeables : à Venise, le Palais des Doges donne une recette annuelle de 81.340 francs, à Milan, la Pinacothèque de la Bréra donne 22.000 francs; dans la même ville, le Musée Poldi-Pezzoli donne 7.000 francs; à Nuremberg, le Musée germanique national donne 34.000 francs; à Cologne, le Musée Wallraf-Richartz donne 11.000 francs; à Bâle, le Musée historique donne 6.000 francs; à Berne, le Musée historique donne 3.000 francs.

Il est facile dès lors de se rendre compte de l'importance des revenus que nos musées, tels que le Louvre ou le Musée de Cluny, se procureraient par le régime des entrées payantes, et la nécessité pourrait sans doute autoriser cette légère entorse au principe du libre accès de nos Musées.

Nous avons précédemment observé, et nous venons de faire à nouveau remarquer qu'à l'époque actuelle, la clientèle de nos musées était principalement représentée par des étrangers : cela tient d'une part à ce que l'éducation artistique du peuple n'en est encore qu'à ses origines, et surtout à ce que les loisirs suffisants ne lui sont pas ménagés

pour qu'il ait la faculté de consacrer à leur visite de courts instants, même dans la semaine.

La création d'un musée spécialement ouvert aux heures où le travailleur serait en mesure d'en jouir, la création d'un musée du soir serait donc une œuvre démocratique.

La réalisation en avait été promise par le ministre des Beaux-Arts à la Chambre, le 22 janvier 1900, mais malgré l'énergie et le talent d'écrivain de M. Gustave Geffroy, malgré l'éloquente intervention de M. Édouard Vaillant, cette promesse n'a encore pu être réalisée.

Cette idée est pourtant excellente en soi, et depuis longtemps déjà l'Angleterre, la Belgique l'appliquent. Sa réalisation a rendu notamment les plus grands services à la cause des arts industriels, en permettant aux artistes et aux artisans de continuer à s'instruire sans perdre un temps fort utilement consacré, dans la journée, à un travail rémunérateur.

Il convient, en effet, que l'artiste, que l'ouvrier, complètent à tout âge les notions toujours trop élémentaires qu'ils ont reçues à l'école, au collège ou dans les écoles professionnelles, et qu'ils les complètent eux-mêmes, suivant leur volonté, leur talent, leurs facultés d'énergie et de persévérance. Nulle école, nul cours d'enseignement supérieur ne saurait remplir ce but : l'indépendance et la dignité de l'homme fait, l'éloignent facilement de tout ce qui ressemble encore à l'école, et d'ailleurs

un enseignement collectif ne conviendrait pas à un perfectionnement qui, supposant acquises les connaissances premières, doit être forcément spécialisé.

Mais pour créer ce musée, il faudrait de l'argent, et nous avons vu que ce n'est pas aux finances de l'État qu'on peut, avec chances de succès, s'adresser.

Mais, pour ce musée, l'entrée ne pourrait-elle pas aussi être payante, à certains jours ?

En Angleterre, le South Kensington museum réunit 70.000 volumes, 30.000 dessins, près de 16.000 estampes et autant de photographies. Des salles de travail sont à la disposition des travailleurs. Ouvert dans la journée et le soir jusqu'à 10 heures, l'entrée y est payante, sauf à certains jours; on a établi un système d'abonnements qui arrive à mettre le prix d'entrée pour toute la journée à un peu plus d'un sou par jour.

Nous ne croyons pas que les travailleurs de France auraient plus de répulsion à une dépense aussi minime, ils sauraient ainsi contribuer pour leur part au développement d'une œuvre utile à tous, et ayant payé, ils se sentiraient davantage chez eux, ils travailleraient de meilleur cœur.

Indépendamment, l'exposition pendant quelques jours ou quelques mois, de collections particulières prêtées par leurs propriétaires, comme il arrive en pays étrangers, comme il est arrivé en France pour l'Exposition universelle, permettrait de réaliser des recettes assez importantes.

Enfin, on pourrait trouver une autre source de revenus, très appréciable dans l'organisation de musées ambulants, si l'on peut ainsi dire, corollaire des musées fixes, et qui pourraient fonctionner comme en Angleterre.

Un grand nombre de villes de province, qui possèdent un petit musée, ne pourraient jamais avoir des séries suffisamment complètes pour montrer sans lacunes le développement d'une époque ou d'un art à travers les époques.

Les musées centraux établiraient des séries en double par reproductions ou moulages qui serviraient de noyau à des expositions d'art provincial auxquelles contribueraient avec empressement les propriétaires d'objets d'art et d'œuvres précieuses.

Au moment où nous écrivons ces lignes, M. de Practère, Gantois d'origine « un petit Belge », directeur de l'Ecole de Zurich, se consacre tout entier à la réalisation d'une sorte de musée qui se transportera de ville en ville, de pays en pays pour montrer les chefs-d'œuvre des artistes belges, céramistes, verriers, ébénistes, relieurs et décorateurs, depuis William Morris jusqu'à nos Galli, nos Lalique, nos Selmersheim et nos Dufrène. Les plans sont dressés et on goûtera la simplicité de cette grande « loge » de 45 mètres sur 30, à ossature de fer, où la lumière électrique, habilement distribuée, mettra le soir son étincelante gaieté. Tout le long de la façade règneront des vitrines, derrière lesquelles certains objets seront artistement étalés. A

l'intérieur, autour d'un grand hall où chanteront des fontaines et parfois... des conférenciers, seront installés dans quarante cellules, des intérieurs modernes de tous pays, une exposition d'architecture, civile et domestique, des ensembles de peinture décorative, une salle de lecture, une salle de musique, etc.

Dans les villes où l'on ne disposera pas d'une place publique, les quarante cellules se placeront en enfilade, le long d'une avenue.

M. de Practère espère visiter d'abord l'Allemagne et l'Autriche et il est probable qu'un jour, Paris verra à son tour la « baraque » du « Petit Belge ».

Le musée ambulant est donc bel et bien passé dans le domaine de la pratique; tous détails d'organisation réservés, il peut merveilleusement se prêter à toutes les natures d'expositions et instituer un des meilleurs agents de décentralisation artistique et d'instruction populaire.

La question des Musées ambulants nous amène tout naturellement, à placer ici un mot sur les expositions temporaires.

L'Etat alloue annuellement pour ce chapitre, 12.500 francs, mais sur cette somme, 5.000 francs sont employés en subventions, pour encourager les expositions dans les départements, le reste est affecté aux frais de manutention. L'Etat participe, en effet, de deux façons aux expositions, par des subventions et aussi par l'envoi d'œuvres d'art,

c'est à cette fin que toutes les œuvres acquises par l'Etat aux salons et dans les expositions, ne sont affectées à un musée qu'après un délai d'un an, pendant lequel l'Etat les peut envoyer figurer, soit dans les expositions des départements, soit dans celles de l'étranger.

Il y a là une œuvre excellente de décentralisation, de vulgarisation et d'éducation artistique, il est seulement malheureux, ainsi que le constatait M. Maurice Faure, en 1896, que les crédits dont dispose à cet effet l'administration, soient si réduits et qu'ils ne lui permettent pas d'aider un plus grand nombre de villes dans l'organisation de leurs expositions, où tout ou moins, de participer par l'envoi de ses œuvres à un plus grand nombre d'expositions.

L'initiative privée supplée, il est vrai en cette matière, à l'incurie forcée de l'administration, mais l'Etat, par le fait même qu'il a dû se départir de ses devoirs, a corrélativement dû laisser s'altérer la nature de ses droits.

On ne sait trop, en effet aujourd'hui, si l'on doit se réjouir ou se lamenter de l'éclosion spontanée d'une multitude d'expositions qui ne réunissent que des médiocrités et qui, si elles ne faussent pas toujours le jugement et les conceptions artistiques des visiteurs peu avertis, ne peuvent du moins manquer de discréditer notre art national aux yeux des étrangers.

LES THÉÂTRES. — ALLOCATIONS BUDGÉTAIRES. — LE PRIX DES PLACES. — REPRÉSENTATIONS A PRIX RÉDUIT. — ŒUVRE DES TRENTE ANS DE THÉÂTRE. — REPRÉSENTATIONS CEINTURES. — THÉÂTRE DE L'ŒUVRE. — THÉÂTRE LYRIQUE POPULAIRE DE LA GAITÉ. — THÉÂTRE NATIONAL AMBULANT GÉMIER. — THÉÂTRE DU PEUPLE.

Grâce à l'Enseignement qu'ils sont appelés à recevoir dans les établissements que l'Etat ouvre largement à tous, les individus ne sont pas seulement initiés à l'unique conception de la beauté plastique. Les études littéraires, les premières notions de musique qui leur sont données révèlent en eux d'autres aptitudes que peuvent parfaire par la suite nos conservatoires, que ce soit le conservatoire de Paris ou ses succursales départementales.

A l'éclosion de ces aptitudes nouvelles correspond l'éclosion de nouveaux besoins, qui trouvent en partie leur satisfaction dans les théâtres et les auditions musicales, et par voie de conséquence, le devoir s'impose à l'Etat de rendre également, dans la mesure du possible, ces satisfactions accessibles à tous.

Dans cet ordre d'idées, nous nous trouvons en présence d'une situation inverse de celle que nous avons mise en lumière, en abordant la question des

musées. Si, effectivement, nous ne voyons pas nos théâtres nationaux dans un regrettable état de délabrement, si à leur égard, comme pour les auditions musicales, l'Etat s'attache à faire œuvre d'organisation et de novateur, du moins ne le voyons-nous qu'imparfaitement s'attacher à son œuvre de démocratisation.

Nos théâtres nationaux, depuis trente ans, sont inscrits au budget pour un chiffre de 1.471.000 frs, auquel participent : l'Opéra, pour une somme de 800.000 francs, la Comédie-Française, pour celle de 240.000 francs, l'Opéra-Comique antérieurement inscrit en 1877, pour 240.000 pour celle actuellement de 300.000 francs, et l'Odéon antérieurement inscrit en 1877, pour 60.000, pour celle actuellement de 100.000 francs. A ces crédits, il conviendrait encore d'ajouter les frais de déplacement des troupes en province qui sont de plus en plus fréquents et sur lesquels nous reviendrons par la suite.

Grâce à ces sacrifices, à cet appui, nous pouvons dire que nos théâtres nationaux offrent à ceux qui en peuvent profiter toutes satisfactions tant au point de vue du recrutement des artistes, qu'à celui des œuvres mises en scène et celui du confortable.

Mais malheureusement tous ne sont pas appelés à en profiter et pour être et demeurer ce qu'ils sont, nos théâtres ne peuvent ouvrir leurs portes qu'à ceux qui paient et qui paient cher.

Pour eux, en effet, les subventions ne sont qu'un appoint, ils vivent de leurs recettes et elles ne peuvent s'obtenir qu'avec l'adhésion du public qui paie.

Pour les petites bourses le prix des places est inabordable, en dépit des subventions qu'ils tiennent de l'Etat. Nous sommes un Etat démocratique, cependant les théâtres ne s'adressent pas au peuple, mais à la seule classe aisée des citoyens.

Cette situation a déjà soulevé nombre de protestations (1). C'est le peuple, c'est la masse des contribuables qui offre aujourd'hui à l'Etat et aux classes dirigeantes le luxe des subventions artistiques, et c'est le peuple de Paris et de la province qui profite le moins des bénéfices intellectuels et artistiques de ces subventions. Or, il n'est pas juste que l'Etat et les artistes officiels se désintéressent de l'éducation artistique de ceux qui les font vivre et qui leur procurent gloire et profit. Au banquet de l'art tous les citoyens doivent être admis puisqu'ils en font les frais. Or, étant donnés les prix actuels des places des théâtres nationaux, ces agapes artistiques ne laissent même pas aux pauvres le droit de ramasser les miettes des repas. Les chefs-d'œuvre de l'art lyrique et dramatique ne sont réservés qu'aux riches, à ceux précisément que la fortune dispense du travail opiniâtre, de la lutte pour la vie et de l'effort inventif. Ces conclu-

(1) Rapport sur le budget des Beaux-Arts, année 1902.

sions s'imposent à tout le monde, M. Georges Leygues, lui-même, en 1900, lors de la discussion de deux amendements déposés par M. Fournière et par M. Couyba, avait bien voulu reconnaître la nécessité de cette éducation lyrique et dramatique du peuple Français.

Les directeurs des théâtres subventionnés devraient comprendre que leurs subventions constituent un privilège et que dans un Etat démocratique les privilèges constituent des monstruosité s'ils ne concourent pas au bien être social ; l'Etat, le gouvernement ont le droit et le devoir d'imposer aux directeurs des théâtres et concerts subventionnés l'obligation de faire goûter au peuple, et à bon marché, les merveilles de l'art classique et moderne, ce qui constitue la gloire de la France dans le passé et le germe des moissons futures.

Dès avant 1852 quelques essais avaient été tentés dans ce sens notamment pour l'Opéra, le plus récent date de 1892. Le tarif des places était, comme il l'est encore, fort élevé. Pour le rendre plus accessible aux petites bourses quarante représentations du dimanche furent instituées à un prix extrêmement réduit (le fauteuil d'orchestre coûtait 2.50 au lieu de 16 francs). Ces représentations furent très suivies ; la recette était d'environ 7000 francs, seulement, la salle était remplie par le commerce et la bourgeoisie, clientèle des places moyennes de l'Opéra, heureuse de profiter d'une diminution qui n'avait pas été faite pour elle, et les représentations

à tarif réduit furent délaissées. La moyenne de recettes passa de 16.149 à 16.965 francs.

Il ne vint presque pas d'ouvriers à ces représentations populaires du Dimanche instituées pour eux. Le directeur de l'Opéra, propriétaire de la cité Bertrand, étonné de cette abstention, pria ses locataires occupant beaucoup d'ouvriers, de leur donner des billets gratuits; il en vint quelques-uns la première fois, et pas un la seconde.

L'expérience dura quinze mois, la perte fut de 550.000 francs.

Doit-on être surpris de ce résultat et doit-on en conclure à l'inanité de toute tentative pour démocratiser le théâtre?

Nullement et nous nous en convaincrons en examinant les essais qui ont été tentés sur d'autres scènes.

De l'échec subi à l'Opéra on doit simplement déduire que l'éducation musicale des ouvriers était, à l'époque, insuffisante pour qu'ils soient capables de s'intéresser aux beautés d'un Opéra et que ce n'est pas par l'Opéra que cette éducation doit débiter.

On peut trouver à cet égard une indication utile dans la création, par M. Adrien Bernheim haut fonctionnaire des Beaux-Arts, de l'œuvre des « trente ans de théâtre » et les résultats qu'elle a donnés.

C'est d'abord : une œuvre de bienfaisance, et en outre : une façon de théâtre populaire.

C'est cette dernière idée qui fut précisément mise à exécution par le Président de l'Œuvre et par son comité lorsque, le 1^{er} mai 1902 aux Batignolles (au concert Européen de la rue Biot) le premier gala populaire fut offert au public des faubourgs (1). L'Œuvre Française des Trente ans de Théâtre se proposait alors d'étendre le champ de son action, d'associer à son œuvre la population ouvrière de Paris et de la faire bénéficier des services que, dans une démocratie comme la nôtre, le théâtre peut et doit rendre à la cause de l'éducation nationale. Mais il faut bien le dire, une organisation définitive paraissait alors présenter tant de difficultés que nul n'osait y songer; cette organisation naquit cependant du succès lui-même; consacrée aujourd'hui par l'approbation unanime de tous les partis, elle répond à un tel besoin qu'elle apparaît à tous comme définitive. Tous les faubourgs de Paris eurent leur gala populaire, et tous les petits Parisiens, sans se déranger, à des prix abordables, applaudirent nos grands chefs-d'œuvre classiques joués par les meilleurs artistes de la Comédie-Française, et présentés, dans une rapide causerie, par nos conférenciers les plus réputés. Depuis lors, l'Œuvre des Trente ans de Théâtre, favorisée dès 1903 par la ville de Paris

(1) Budget 1904. Rapport sur le service des Beaux-Arts.
— M. Massé.

d'une subvention de 500 francs n'a fait que voler de succès en succès.

L'essai est donc concluant; partout les recettes atteignent le maximum, et à l'annonce seule du spectacle, les salles sont prises d'assaut par les habitués de ces représentations.

Nul doute que ces représentations ne donnent au peuple le goût des belles œuvres dans l'ordre dramatique; c'est porter aux ouvriers, chez eux mêmes, la moralisation par l'art.

A côté des « Trente ans de théâtre », nous pouvons encore citer les représentations offertes par « l'Œuvre ».

L'Œuvre qui, dans le choix de ses spectacles, est toujours guidée par un souci d'art social éclairé, favorise tout spécialement les groupements ouvriers, syndicats et universités populaires en distribuant à chacune de ses représentations, un minimum de 200 places entièrement gratuites, judicieusement réparties entre les universités populaires, les syndicats des postiers, télégraphistes et téléphonistes, petit personnel de l'Assistance publique, etc., si bien que de cette façon, plus de 3.000 places gratuites sont distribuées par saison.

L'heureux résultat de ces nouvelles tentatives donna une nouvelle impulsion aux Théâtres subventionnés; l'Opéra, l'Opéra-Comique, l'Odéon, donnent maintenant des représentations populaires à prix réduit, et le Théâtre-Français distribue aux enfants des écoles, aux sociétés de secours

mutuels et à de nombreuses associations, des billets gratuits.

Le succès de ces manifestations temporaires amena naturellement la conception d'une institution qui offrirait plus de stabilité : la conception d'un théâtre populaire permanent. Dès 1905, le directeur de l'Opéra-Comique, M. Carré, avait offert, avec l'autorisation du ministre, de fonder à Paris un Théâtre lyrique populaire à très bon marché, en demandant simplement à la Ville de lui fournir une salle pouvant contenir les 4.000 places nécessaires à l'exploitation d'un théâtre de ce genre. La Ville n'a pas encore trouvé le moyen de fournir cette salle. Elle y arrivera sans doute. M. Carré offre son dévouement, ses artistes, son répertoire, ses décors, ses costumes. Le théâtre pourrait avoir ainsi une vie durable et ne risquerait pas de succomber. En attendant, M. Carré donne des représentations sur les théâtres de Montparnasse, de Grenelle et des Gobelins.

C'est dans le même ordre d'idées que se présentent les très intéressantes manifestations artistiques du Théâtre lyrique populaire de la Gaîté.

Messieurs Isola frères ont toujours cru, et les résultats ont confirmé leurs prévisions, qu'il y a place marquée pour une troisième grande scène lyrique. La Ville de Paris l'a compris en subventionnant MM. Isola frères sous la forme d'un abandon de loyer. Cette largesse indirecte représente une centaine de mille francs. C'est bien, mais c'est

encore insuffisant, surtout si l'on songe que cette annuité est très inférieure aux subventions municipales des théâtres provinciaux des grandes villes, et qu'elle est peu sensiblement supérieure à celle des théâtres de petite ville.

Le théâtre lyrique de la Gaité a trouvé de très heureux encouragements de tous côtés, et en outre, le concours effectif de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, qui le font profiter de leurs œuvres, de leurs artistes et de leurs décors.

Mais ces concours ne peuvent pas être désintéressés, et absorbent une partie des recettes de la Gaité, et le Théâtre lyrique est encore loin d'avoir une troupe, un orchestre et des décors à lui.

Or, si les résultats artistiques de MM. Isola ont été au-dessus de tout éloge, les résultats financiers n'ont pas suivi la même voie, et cette situation doit préoccuper tous ceux qui croient utile l'innovation des directeurs de la Gaité.

Représentations temporaires, entreprises permanentes sont accueillies par le peuple avec le même enthousiasme. L'éducation de ce dernier semble donc assez développée aujourd'hui pour que s'impose dans notre démocratie la création d'un « Théâtre du peuple » aux assises stables, permanentes, dont l'État assumerait le contrôle et l'entretien. Ce n'est plus là une utopie, et les précédentes tentatives peuvent utilement nous guider dans la réalisation de ce projet, qui serait d'autant plus favorablement accueilli par l'opinion, qu'elle

ne coûterait que les frais de direction, d'exécution et de location de salle, le personnel et le matériel devant être fournis par les théâtres subventionnés. D'autre part, l'installation de ce théâtre, étant donné son caractère artistique et démocratique, pourrait être consentie à bon compte par la Ville de Paris, dans le local le plus central et le plus vaste : le Châtelet. Chaque soir, il y aurait représentation populaire à prix réduits : 2 francs, 1 franc et 50 centimes. Il serait en effet imprudent, insensé même, après l'expérience qui nous est offerte par les Musées, de songer à organiser un théâtre populaire à entrées entièrement gratuites. Notre budget, notamment sur le chapitre Beaux-Arts, n'est pas si florissant qu'on puisse raisonnablement penser à lui faire supporter cette nouvelle et considérable charge. Il ne la supporterait d'ailleurs pas, et comme pour nos musées, ces mêmes mesures de salut finiraient par s'imposer, qui heurteraient encore plus, alors, les sentiments des philanthropes mal avertis.

Les mêmes considérations émises sur les entrées payantes du Musée plaident ici en faveur d'une contribution modique, minime, de l'ouvrier aux frais d'un Théâtre du peuple, qui lui ouvrirait ses places.

Cette contribution nécessaire ne grèverait que bien légèrement le petit budget du travailleur, et ne saurait le tenir à l'écart de la scène à laquelle il serait appelé. Le succès des représentations non

pas gratuites, mais à prix réduit, n'en est-il pas le plus sûr garant.

Chaque soir, il y aurait donc représentation populaire à prix réduits. Le spectacle commencerait à 8 h. 1/2 pour finir à 11 h. 1/2, permettant ainsi aux travailleurs de la ville et de la banlieue de venir et repartir commodément. Le fonds du répertoire classique et moderne serait emprunté aux quatre théâtres subventionnés, qui ont des troupes en double, pour quatre représentations hebdomadaires. Ces troupes seraient mises gracieusement ou de par leur cahier des charges même, à la disposition du directeur du Théâtre du peuple par les directeurs des théâtres subventionnés. Comme il ne s'agit pas d'une œuvre productive d'argent, mais instigatrice d'éducation populaire et de beauté, les bénéfices, et il y en aurait certainement, seraient affectés au paiement des frais généraux d'installation, d'exécution, d'exploitation et de décoration très simple, et à l'organisation matérielle des représentations. Un jour pourrait être réservé à des conférences populaires d'histoire, de géographie, de littérature, de sciences, d'art et d'industrie artistique avec auditions, récitations, projections lumineuses et animées. Ce serait la consécration et la prolongation de cette œuvre admirable des Universités populaires, qui est en train de faire du Paris ouvrier un centre rayonnant d'intelligence et de beauté. Les conférenciers seraient légion dans les milieux intellec-

tuels qui s'honoreraient de contribuer à cette éducation du peuple, moyennant de modiques rétributions. Auditions musicales, Poésie, Chanson française, auraient leur place dans ces représentations populaires.

Bref, il y aurait dans cette institution du théâtre populaire une éducation du goût public, complémentaire à celle des écoles, des lycées et des collèges.

Suivant l'exemple donné par l'Œuvre des trente ans de théâtre, comme par l'Odéon, le Théâtre du peuple pourrait également organiser, dans les faubourgs des « représentations ceintures » et les étendre même à la banlieue et à la province. Tel était, effectivement, le but poursuivi par le « Théâtre ambulant Gémier » organisé sur le plan des grandes exhibitions américaines, avec tentes, trains et roulottes et qui, après avoir débuté en juillet 1911 à Paris, sur la place des Invalides, devait ensuite porter, dans toute la France, un répertoire choisi, interprété par les meilleurs artistes des théâtres nationaux.

Chacun saisit les avantages d'une pareille institution sociale. Ils sont d'une telle importance que les obstacles matériels se rapetissent et disparaissent devant eux et qu'ils valent bien le sacrifice d'un crédit de 100.000 francs. Pour qui fréquente et connaît le monde des théâtres, il est à présumer que les directeurs de nos grandes scènes et les artistes lyriques et dramatiques se feraient un plai-

sir, encore plus qu'un devoir, de présenter ou d'interpréter devant un vrai public populaire, le meilleur et le plus enthousiaste de tous les publics, les chefs-d'œuvre de l'art français et étranger. La Nation attend. Le Parlement, le gouvernement n'ont qu'à vouloir et l'œuvre sera fondée.

CONCERTS POPULAIRES. — L'ŒUVRE DE MIMI PINSON. —

LES AUDITIONS LYRIQUES DU JARDIN DES TUILERIES.

Les observations et critiques suggérées par l'exploitation de nos théâtres nationaux trouveront également leur place si nous abordons les concerts dénommés populaires que subventionne le gouvernement.

Les subventions, après s'être totalisées au budget en une somme de 60.000 francs sont bientôt passées à celle de 70.000 francs et atteignent, aujourd'hui, celle de 85.000 francs.

A ce chiffre participent :

Concerts Colonne, pour.	15.000
— Lamoureux	15.000
Société nationale de musique	2.000
Théâtre populaire de Bussang	2.500
— d'Orange.	8.000
— populaire de Ploujean	2.500
— — de Gérardmer	1.500
Représentations aux arènes de Nîmes.	1.500
— — de Béziers	1.000
Théâtre de l'Œuvre.	1.000
Grands concerts Charpentier	2.000
Association artistique de Marseille,	5.000
100 sociétés dans les départements.	25.700

Mais, à part certaines organisations provinciales et certains festivals que leur amplitude permet de considérer comme vraiment populaires, il est impossible de ne pas reconnaître que nombre de ces manifestations ne sont pas suivies par la masse populaire, parce que le tarif des places en est trop élevé pour les petites bourses.

Nous ne reviendrons pas sur ce que nous avons dit à ce sujet dans les paragraphes précédents, auxquels on voudra bien se reporter et nous reconnaitrons que s'imposent ici les mêmes conclusions.

Si, jadis, l'Etat songea à demander au Parlement les crédits nécessaires pour subventionner, notamment, les Concerts Colonne et Chevillard, c'était en raison du caractère populaire de leurs concerts, très accessibles à tous par la modicité du prix des places. La subvention de l'Etat a-t-elle encore aujourd'hui sa raison d'être, étant donnée l'élévation du tarif des places?

Nombre d'entreprises analogues pourraient, actuellement, par leurs seuls moyens, sans subvention de l'Etat, réaliser des bénéfices. Le résultat ayant été obtenu par l'augmentation nécessaire du prix des places, il s'ensuit qu'insensiblement, on a fait perdre à ces concerts les traits essentiels qui les caractérisaient et justifiaient la subvention de l'Etat : Ils ont cessé d'être des concerts populaires (1).

(1) Rapport sur le budget des Beaux-Arts, exercice 1904.
— M. Massé.

Puisque les recettes leur permettent, dès maintenant et sans subvention, de payer leurs artistes et leurs frais, tout en réalisant encore d'importants bénéfices, il serait à souhaiter que l'administration trouvât le moyen de leur imposer, en échange de la subvention qui leur est accordée, l'obligation de donner des auditions véritablement populaires.

Un écrivain d'art, M. Mangeot, a développé dans la presse, relativement à la création de ces concerts populaires, une idée originale.

Il serait affecté, à ces concerts populaires, la moitié du crédit devenu vacant, soit 15.000 francs.

Cette somme serait suffisante pour payer les frais de quatre concerts, sans qu'il soit fait un centime de recettes. Ceci ne veut pas dire que ces concerts seraient forcément gratuits. La musique est un art coûteux et ne saurait être offerte pour rien. De plus, il n'est pas bon d'habituer le peuple à ne faire aucun effort pour s'élever vers le beau; il faut qu'il donne une part de son travail en échange des jouissances qu'on lui procure. Cette part serait aussi réduite que possible. Le tarif pourrait descendre jusqu'à 25 centimes et ne pas dépasser 2 fr. Il est facile de prévoir qu'à de pareilles conditions on remplirait aisément une salle de 2.500 à 3.000 places. La recette pourrait donc bien atteindre 2.500 à 3.000 francs en prenant le prix de 1 franc comme prix moyen, et couvrirait aisément les frais de lectures et d'exécutions en concerts. Des festivals provinciaux apporteraient aussi leur appoint

à ce budget et il n'est pas difficile de sentir la portée énorme qu'aurait la réalisation de ce projet et quelle influence elle exercerait sur l'art musical de notre pays.

Pour les concerts, comme pour les théâtres, de même qu'un semblable idéal se propose à tous, de même des efforts analogues ont été tentés par l'initiative privée pour remédier à l'état de choses actuel. Nous avons déjà cité le Théâtre de l'Œuvre qui associe aux représentations dramatiques les auditions musicales et nous devons appeler l'attention sur l'œuvre créée par M. Charpentier, sous le nom de Mimi Pinson.

Grâce aux efforts (1), au zèle, au dévouement et à l'intelligence du jeune compositeur, admirablement secondé par de remarquables professeurs, un nombre toujours croissant de petites ouvrières parisiennes ont pu consacrer leurs loisirs à l'étude du chant, de la musique, de la danse. Arrachées ainsi à la fréquentation des cafés-concerts, elles ont pu connaître de plus nobles plaisirs et s'initier aux délices de l'art vrai.

Le succès de M. Charpentier a dépassé toutes ses espérances et les progrès de ses élèves ont été surprenants. Les concerts qu'il a donnés au Trocadéro nous ont révélé des chœurs exquis et montré quelles semences inconnues dorment au fond des masses populaires.

1) Rapport sur le budget des Beaux-Arts, exercice 1905.
— M. Maret.

En partant du même point de vue de l'éducation artistique du peuple, nous devons mentionner l'œuvre éclectique entreprise par les grandes auditions lyriques du jardin des Tuileries.

Les auditions offrent ce caractère particulier qu'elles ont lieu pendant une période où les Parisiens qui restent sont à peu près sevrés de tout spectacle. Elles sont offertes en plein air et elles s'adressent, à la fois, aux petites bourses par la modicité du prix des places, et à la foule par la faculté qu'elles lui laissent, d'écouter sans payer aucun droit. La presse et le public ont applaudi vigoureusement les efforts faits pour cette organisation par M. Servat et M. Georges Georges, le remarquable chef d'orchestre; mais, là, encore, le but poursuivi excède les moyens qui sont mis à la disposition des organisateurs.

On ne saurait trop regretter, qu'à défaut de pouvoir, quant à présent, à l'organisation officielle de « Concerts populaires » tels qu'ils ont été présentés plus haut, du moins, l'Etat n'accorde aux œuvres d'initiatives privées qui tendent à y suppléer, que des subsides insuffisants pour leur permettre de poursuivre leur idéal commun d'éducation populaire.

INTERVENTION INDIRECTE DE L'ÉTAT. — LES BEAUX-ARTS ET
LES ARTS MINEURS, LEUR DÉVELOPPEMENT A L'ÉTRANGER.
LES ARTS DANS L'INDUSTRIE. — LES ÉCOLES D'ARTS DÉCO-
RATIFS. — EN PROVINCE. — A L'ÉTRANGER. — MANU-
FACTURES NATIONALES. MUSÉES D'ART INDUSTRIEL. —
MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS.

Musées et expositions, théâtres et auditions musicales, nous venons de voir quels moyens l'Etat pouvait mettre en œuvre pour tendre à la satisfaction des besoins artistiques de tous, besoins dont l'intensité croît proportionnellement avec l'extension de la culture artistique des masses.

On se rendra compte, cependant, que ce ne sont là que satisfactions collectives, que les individus peuvent goûter en commun, mais qui ne sauraient participer à l'intimité de leur existence journalière.

Or l'Etat, nous l'avons dit, peut et doit faire plus, il doit, sinon directement, du moins indirectement mettre ces mêmes satisfactions, à la disposition de l'individu dans sa vie privée.

Certes, les humbles, initiés aux beautés de l'art, pourront trouver dans nos musées, nos expositions et nos théâtres une hospitalité toujours plus large, mais on voudra bien reconnaître qu'ils ne sauraient y consacrer tous leurs moments de loisirs. La vie

familiale, le foyer les sollicitent par ailleurs, et ils en goûteront d'autant mieux les douceurs, que leur intérieur ne se présentera pas en contrariété avec leurs aspirations et leur réservera de ce chef quelque attrait.

Logiquement, par suite, nous dégageons une nouvelle mission incombant à l'Etat. Etant donné, qu'aujourd'hui le goût n'est plus l'apanage de l'opulence, il est du devoir de l'Etat d'orienter la production vers les nouveaux besoins qui la sollicitent; des créations luxueuses où il se confinait jusqu'alors, il importe de libérer l'Art et de rendre le beau industriellement accessible à tous, c'est l'industrialisation de l'Art.

Les dernières années du dix-neuvième siècle ont vu s'accomplir une rénovation, qui marquera certainement dans notre histoire artistique. Le mécanisme remanie et bouleverse tous les genres de production et en fin de compte, le but poursuivi par tous les corps de métier, c'est de produire vite et à bon marché. Est-ce à dire que tout sentiment artistique soit incompatible avec les nouvelles exigences de la production? Nullement, et il appartient à l'Etat, dans son souci de l'amélioration du sort des humbles, de favoriser l'adaptation à la production actuelle des arts applicables à l'industrie.

C'est dans la maison, dans le home, qu'il faut aujourd'hui introduire l'art, l'art sous toutes ses formes, aussi bien dans le plus modeste ustensile

du plus simple intérieur, que dans la décoration plus exigeante des demeures luxueuses.

L'évolution de cette conception, les progrès des arts décoratifs à l'étranger dénoncés, depuis longtemps, suivis et étudiés avec une inquiétude des plus justifiées par les fabricants et les artisans français, mérite une observation attentive de la part des pouvoirs publics.

Ce n'est pas que ce développement logique doive en lui-même nous surprendre. Certains de ces pays qui nous entourent, ont des traditions brillantes; les Flandres et l'Allemagne, par exemple, ont eu, presque de tout temps, des industries d'art extrêmement remarquables, l'Angleterre en possède aussi, qui ne provoquent pas la même admiration, mais qui sont considérables par l'importance de leurs chiffres d'affaires. D'autres pays se réveillent, l'Italie et l'Espagne notamment, qui ont eu des passés glorieux. Il serait donc naturel de voir refleurir ces rameaux et nous pourrions suivre le phénomène sans trop d'inquiétude, si nous ne voyions, malheureusement, des maisons de production étrangère venir en plein Paris nous soumettre des œuvres qui reçoivent un accueil sympathique.

L'Angleterre nous apporte des meubles et des tissus, le Danemark des céramiques, l'Allemagne des porcelaines et de l'orfèvrerie et jusqu'à l'Amérique, qui depuis longtemps dans le domaine de la bijouterie et de la joaillerie tient une place im-

portante, envoie ses produits sur notre marché.

Un mouvement qui a sa source en Belgique, se manifeste également dans le mobilier, les tentures et les bibelots que nous offrent diverses maisons d'avant garde.

Dans tous ces pays, les efforts les plus grands sont faits pour élever de jeunes artistes et les placer dans de bonnes conditions de travail; partout des sommes importantes ont été engagées et sont attribuées annuellement aux institutions d'enseignement de l'art appliqué (1).

Les enquêtes, les unes officielles, comme celle de M. Marius Vachon, les autres faites sous les auspices des chambres syndicales ou simplement par les grandes revues d'art, ne laissent aucun doute sur la volonté et l'esprit de suite qu'apportent nos voisins dans cette industrialisation de l'art, industrialisation dont les résultats s'imposent à nous.

Voyons maintenant comment en France s'est traduite cette évolution.

La distinction qu'on apportait entre le domaine des Beaux-Arts et celui de l'Industrie, est fort ancienne et date de la renaissance. Elle provient d'un mouvement purement aristocratique, propagé par la noblesse et pour la noblesse. L'Edit de 1648, qui créa l'académie des Beaux-Arts, ne fit que consta-

(1) M. Massé. — Rapport sur le budget des Beaux-Arts, 1904.

ter, sans lui donner naissance, l'existence du privilège, en écartant des honneurs officiels toute la catégorie des « artisans ». Et, cependant, rien n'est plus injuste que cette distinction entre les artistes et les artisans. Est-ce qu'au moyen-âge et dans l'antiquité il n'y avait pas identité de personne entre les deux ?

La Révolution n'eut pas le temps de faire cesser cette injustice. Elle ne fit rien pour les industries d'art, et même elle les écarta par la loi du 19 juillet 1795, de la protection légale qu'elle accordait aux autres industries contre la contrefaçon. L'Etat, pendant toute la première partie du dix-neuvième siècle, s'en est de même désintéressé. Nous n'avons pas une administration « des Arts », dans l'acception large du mot, nous avons simplement une administration des « Beaux-Arts ». Aussi, jusqu'en 1870, toutes les industries d'art ont-elles dépéri en France. Mais comme nous l'avons dit, depuis une vingtaine d'années, sous des influences diverses, au premier rang desquelles il convient de citer : l'Union centrale des Arts décoratifs, le Salon du Champ de Mars, l'Ecole nationale des Arts décoratifs, les arts mineurs sont sortis de leur léthargie séculaire et il semble que l'Etat ait pour devoir de seconder ce libre mouvement qui porte en lui l'avenir de l'Art français.

Prodiguer des encouragements officiels aux seuls peintres, sculpteurs et graveurs, ce n'est encourager l'art qu'à demi. L'art n'a pas qu'eux pour servi-

teurs. Ces fermes ouvriers qui luttent pour l'honneur de leurs métiers, ces bijoutiers et joailliers, fondeurs, bronziers, céramistes, verriers, ébénistes, tapissiers, etc., ont bien droit, eux aussi, à la sollicitude de l'Etat. L'Etat, qui a entrepris de nous donner des artistes, qui a entrepris de faire l'éducation artistique du peuple, doit pour poursuivre son œuvre s'efforcer de former des ouvriers savants, ingénieux, amoureux d'initiative. Il y parviendra, avant tout, par l'enseignement, et c'est ainsi que depuis quelques années nous assistons à l'éclosion de nombreuses écoles d'art industriel, des écoles professionnelles destinées à préparer de bons artisans.

L'Ecole nationale des Arts décoratifs, a été fondée par Bachelier en 1767, et installée dans la salle Saint-Côme, à la place de la Société des chirurgiens, sous le nom d'Ecole royale de dessin et de mathématiques. Elle avait pour but de donner aux artisans le complément des enseignements qu'ils recevaient dans les ateliers de la fabrication parisienne. A la mort de Bachelier et sous l'influence de David et de ses élèves, l'Ecole se rapproche peu à peu de l'Ecole des Beaux-Arts. De 1825 à 1876, elle fut considérée comme l'école des Beaux-Arts et était couramment appelée « la petite école ». En 1877, M. de Chennevières, alors directeur des Beaux-Arts, chargea M. Louvrier de Lajolais de ramener à ses voies d'origine l'école qui pour affirmer sa destination prit le titre « d'Ecole nationale

des Arts décoratifs », et les ateliers d'application furent ouverts. L'affluence des élèves, bientôt nécessita l'organisation d'un concours d'admission qui fut institué en octobre 1900. Entre temps, l'école s'était, en 1890, incorporé l'école de dessin pour les jeunes filles, fondée par mademoiselle Montizon.

Telle quelle, l'école nationale des Arts décoratifs est une des institutions de notre enseignement officiel qui fonctionne avec le plus de régularité depuis bientôt un siècle et demi. Malgré tout un passé vénérable et glorieux c'est une de celles qui répondent le mieux aux nécessités de l'heure présente et on peut sans crainte affirmer que son enseignement et les résultats obtenus soutiennent tout à leur avantage, la comparaison avec ceux de la luxueuse « Kunst gewerbe schule » de Berlin, pour prendre un exemple dans les nations voisines

Inscrite au budget en 1902 pour 152.425 francs, l'Ecole nationale des Arts décoratifs l'est aujourd'hui pour 152.725 francs, c'est d'ailleurs la seule école officielle du genre organisée dans la métropole par l'Etat.

En province, il convient de citer en première ligne les Ecoles des Beaux-Arts, des Arts décoratifs et d'Art industriel fondées à Roubaix, Limoges, Nice, Bourges, Dijon, Aubusson, Lyon et Toulouse.

L'école de Roubaix date de 1882. Les cours pri-

mitivement dispersés dans la ville furent, en 1893, réunis dans un bâtiment édifié sur un terrain de 14.000 mètres environ, donné à l'Etat par la municipalité, qui contribua, en outre, pour 400.000 francs à la dépense de construction. La ville subventionne en outre, cette école pour une somme de 40.000 fr. Elle porte le titre d'« Ecole nationale des Arts industriels ». Elle répond, on peut le dire, aux besoins de la population ouvrière. Un musée de produits textiles surtout, y est annexé. L'école de Roubaix est dotée d'une subvention annuelle de 63.428 fr. 27 cent.

L'école et musée, surtout céramique, de Limoges ont été créés de toutes pièces en 1882, mais c'est seulement depuis mai 1900, qu'ils sont installés dans des bâtiments spéciaux, édifiés par l'Etat, avec le concours de la ville qui a, en outre, fourni le terrain. Cette école répond surtout aux besoins de l'industrie dominante qui occupe un monde d'ouvriers. Son titre est « Ecole nationale d'Art décoratif » et sa dotation de 36.000 francs. Elle reçoit, en outre, une subvention annuelle de la Ville, de 30.000 francs.

La création à Nice, d'une « Ecole nationale d'Art décoratif » remonte à 1881, on y rencontre des menuisiers, des ébénistes, des ouvriers peintres, des plombiers, etc. Cette école a reçu jusqu'ici, une dotation de l'Etat de 21.500 francs et des subventions de la Ville et du département qui s'élèvent respectivement à 15.500 et 6.000 francs.

L'« Ecole nationale des Arts appliqués à l'Industrie », installée à Bourges, date elle aussi de 1881. Ce sont aussi des ouvriers qui en suivent les cours. On y voit même de nombreux soldats appartenant à l'Ecole de Pyrotechnie ou à la Fonderie de l'Etat. La dotation est de 10.900 francs et la ville s'impose un sacrifice égal.

L'« Ecole nationale des Beaux-Arts » de Dijon est très ancienne, elle reçoit chaque soir des élèves nombreux, qui, après leur travail, viennent y étudier, en fréquentant des cours préparés à leur intention. La dotation de l'école de Dijon est de 16.000 francs. La ville lui accorde une subvention de 2.600 francs et le département de 1.400 francs.

L'« Ecole nationale d'Art décoratif » d'Aubusson, promise dès le règne de Louis XIV, a seulement été créée en 1883.

Elle a été instituée uniquement en vue de la tapisserie et comprend, par conséquent, toute une série de métiers à tisser. La subvention de la ville est de 3.300 francs, la dotation de l'Etat de 11.700 francs.

L'« Ecole nationale des Beaux-Arts » de Lyon, comprend une section d'art décoratif et de dessin d'après les fleurs, et c'est là que se forment ces artistes habiles qui approvisionnent de modèles les fabriques de soieries. La dotation annuelle de cette école est de 26.000 francs.

L'« Ecole des Beaux-Arts de Toulouse » dispense le soir un enseignement destiné aux ouvriers qui

la fréquentent assidûment. Son budget s'élève à 78.000 francs, dont 16.000 seulement sont fournis par l'Etat.

Aux élèves de ces écoles qui désirent se spécialiser, l'Etat ouvre encore ses manufactures.

La manufacture nationale de Sèvres fut fondée en 1740; installée à Porigine au château de Vincennes, elle fut transférée en 1753 à Sèvres et put bientôt opposer victorieusement la porcelaine dite Française aux porcelaines de Saxe, ou même aux produits si recherchés de l'Extrême-Orient. En 1891, à côté de la Manufacture, était organisée une « Ecole de céramique », avec le but bien déterminé, non plus de servir simplement au recrutement du personnel des ateliers, mais de former des céramistes, ouvriers d'art, décorateurs, chefs d'ateliers, directeurs de fabriques pour l'industrie privée. On accentuait ainsi le rôle qu'une manufacture nationale est appelée à remplir dans l'intérêt général, mission éducatrice avant tout, consistant, non seulement à fournir des exemples d'un art achevé et d'une technique perfectionnée, mais aussi à former des artistes et des ouvriers d'art devant exploiter les connaissances acquises dans ce centre d'enseignement pour le plus grand profit de la céramique française.

Le crédit alloué à la manufacture nationale de Sèvres s'élève aujourd'hui à 682.660 francs dont 48.000 francs sont affectés à l'Ecole de céramique.

La manufacture nationale des Gobelins fut fon-

dée en 1601, sur les bords de la Bièvre, dans une partie des bâtiments antérieurement occupés par la famille des teinturiers en écarlate du nom de Gobelin, d'où le nom qu'elle porte encore. Les fondateurs de cet atelier s'appelaient Charles Cormans et François de la Planche. Cet atelier primitif prolongea son existence jusqu'au règne de Louis XIV et fut alors reconstitué par Colbert. A la manufacture fut adjointe une école comprenant deux cours gradués de dessin et un cours technique de tapisserie et de tapis. Certains de ces cours sont donnés le soir, et le personnel technique de la manufacture est recruté parmi les élèves assidus à ces cours. A la manufacture nationale des Gobelins est affecté un crédit annuel de 284.400 francs.

La manufacture de tapisseries de Beauvais date du règne de Louis XIV, elle fut établie par un édit du roi en 1664; Colbert voulut, par cette fondation, implanter en France un art dont jusqu'alors la Flandre avait le monopole.

Le premier privilège en fut concédé au sieur Louis Hynart, tapissier de Paris. Ses débuts ne furent pas heureux et ce fut seulement sous la direction de son successeur, Béhagle, flamand d'origine, que la manufacture de Beauvais prit une véritable importance.

L'entrepreneur recevait chaque année, moyennant certaines conditions, des subventions de l'Etat; il était tenu, entre autres obligations, de faire tisser annuellement une tapisserie destinée au roi. Il ne

pouvait exécuter des travaux pour les particuliers qu'avec l'autorisation royale, qui n'était jamais refusée; dans la pensée des fondateurs, en effet, la nouvelle manufacture était destinée à répandre partout en France le goût de la tapisserie et du luxe qu'elle apporte dans l'ameublement.

Les tapisseries s'exécutent actuellement dans quatre ateliers, dont l'un est particulièrement destiné aux élèves; un chef d'atelier et trois sous-chefs surveillent l'exécution artistique des travaux. Les élèves tapissiers suivent, jusqu'à l'âge de vingt-cinq ans, les classes de dessin. Une Commission de perfectionnement est instituée près de la manufacture de Beauvais.

Le budget de la Manufacture nationale de Beauvais est de 115,350 francs.

Enfin et encore ont été ouverts des musées plus spécialement affectés aux arts appliqués à l'industrie:

Le Musée des Arts décoratifs, dont les origines sont intimement liées à l'existence de la Société de l'Union centrale des Arts décoratifs, qui avait elle-même succédé à l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie fondée en 1863. Les anciens souscripteurs de l'œuvre fondèrent en 1872 une association à Paris, pour créer le Musée des Arts décoratifs qui faisait défaut à la France. Après avoir formé, en moins de quatre ans, un premier fonds de collections au moyen de souscriptions de ses membres et de dons d'amateurs généreux, cette

association dissidente fusionne à nouveau avec l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie. Cette fusion provoque la reconnaissance de l'État comme œuvre d'utilité publique. A court de ressources, la nouvelle société fit appel au concours du public par le moyen d'une loterie dont le gouvernement autorisa l'émission et qui rapporta 5 millions 342.000 francs.

La Société n'a jamais cessé de consacrer les intérêts de la somme acquise au fonctionnement de ses services et à l'augmentation des collections et de sa bibliothèque.

Après s'être installé dans le Palais de l'Industrie, le Musée, après la démolition de ce dernier et pas mal de tribulations, s'installa définitivement dans le Pavillon de Marsan que l'État lui concédait en lui donnant enfin une consécration officielle par la promulgation des lois de novembre 1897 et mars 1900.

La fondation du Musée des Arts décoratifs constitue l'œuvre d'initiative privée, la plus remarquable qu'on puisse rêver. L'État n'a accordé aucune subvention, soit pour les aménagements intérieurs, soit pour des acquisitions d'objets d'art décoratifs d'une valeur estimable. Le Conseil d'administration de l'Union centrale a été obligé de convertir les locaux qui lui ont été livrés dans un état aussi mal approprié que sordide, en un intérieur de palais digne d'abriter un musée sans pareil comme celui dont la nation profite. Les col-

lections qui s'amoncellent dans l'immensité relative du musée sont d'un goût parfait. Des dons gracieux proviennent de toutes parts, et bientôt il sera indispensable pour le musée du Louvre et celui des Arts décoratifs de conquérir tous les espaces de ce palais du Louvre, qu'un décret intangible de la Convention consacrait d'ailleurs intégralement aux beaux-arts.

Avec la même destination, mais affecté plus spécialement aux expositions temporaires, il convient de citer le musée Galliera, que l'on doit à la libéralité de Mad. de Galliera.

En province, les musées d'art industriel se rencontrent surtout dans les villes possédant des écoles d'art industriel et sont annexés à ces écoles.

Nous clorons ici ce chapitre en renvoyant aux chapitres précédents pour ce qui concerne les musées du soir et les musées ambulants.

LES ARTISTES COLLABORATEURS DE L'ÉTAT DANS SON ŒUVRE
DE DÉCENTRALISATION ET DE DÉMOCRATISATION. — PRO-
TECTION ACCORDÉE AUX ARTISTES. — LA CONCURRENCE ET
LE DROIT DE PROPRIÉTÉ ARTISTIQUE. — INDEMNITÉS ET
SECOURS.

Dans cette œuvre de décentralisation et de démocratisation il est bien évident que les artistes sont en premier chef les collaborateurs de l'Etat. Aussi, ne suffit-il pas que l'Etat se contente après les avoir révélés, d'imprimer à leur art une certaine orientation, il lui faut encore les soutenir dans la lutte âpre et journalière qu'ils doivent mener contre la concurrence étrangère et même nationale, et les principes préconçus de la routine artistique et industrielle.

Aux ardeurs de la concurrence, l'Etat oppose la reconnaissance légale du droit de propriété artistique et lui attacha une sanction,

Ce droit n'est pas une création factice de l'esprit humain, mais découle de la nature même des manifestations artistiques.

Néanmoins, alors qu'on assiste au cours des civilisations à l'élaboration spontanée des différents principes qui régissent encore à l'heure actuelle la propriété privée dans le domaine des choses maté-

rielles, il a fallu attendre jusqu'au seizième siècle l'intervention du législateur pour voir le droit de propriété artistique consacré.

Sans doute, dira-t-on, mais cette intervention du législateur ne se manifesta pas avant, parce que l'absence des moyens pratiques de reproduction la rendait superflue. Comment les peintres et les statuaires auraient-ils songé à revendiquer pour eux le droit de reproduction de leurs ouvrages; alors que, grâce à l'état restreint des connaissances du temps, le moyen même d'opérer cette reproduction faisait défaut (1).

Il ne s'en suit pas moins qu'à l'époque ou de tels moyens furent mis en œuvre, la reconnaissance du droit de propriété artistique ne s'imposa pas spontanément par la coutume et l'intervention législative fut nécessaire pour en assurer le respect.

Les premières traces de dispositions ayant trait à la propriété privée artistique semblent remonter au temps de la découverte de l'imprimerie et de la gravure. C'est à Venise que prit naissance l'idée d'un privilège destiné à garantir le droit de l'éditeur, sinon de l'auteur et le premier fut accordé en 1495, par le Sénat de Venise au célèbre imprimeur Alde. En France, ces premières manifestations remontent au règne de Louis XII en 1507.

Toutefois, il faut attendre au dix-huitième siècle

(1) Traité de la propriété littéraire et artistique. — Pouillet.

pour voir proclamer le principe même du droit de propriété artistique. C'est à cette époque que Louis d'Héricourt soutenait ce plaidoyer contre les libraires de Paris « Un manuscrit qui ne contient
« rien de contraire à la religion, aux lois de l'Etat
« ou à l'intérêt des particuliers, est en la personne
« de l'auteur, un bien qui lui est réellement propre,
« il n'est pas plus permis de l'en dépouiller que de
« son argent, de ses meubles, ou même d'une terre,
« parce que c'est le fruit d'un travail qui lui est
« personnel, dont il doit avoir la liberté de dispo-
« ser à son gré, pour se procurer, outre l'honneur
« qu'il en espère, un profit qui lui fournisse ses
« besoins et même ceux des personnes qui lui sont
« unies par les liens du sang, de l'amitié, ou de la
« reconnaissance.

« Si un auteur est constamment propriétaire, et
« par conséquent seul maître de son ouvrage, il n'y
« a que lui ou ceux qui le représentent qui puissent
« valablement le faire passer à un autre, et lui don-
« ner dessus le même droit que l'auteur y avait. »

Enfin, la loi du 19 juillet 1793, apporta à ces principes une consécration officielle qu'elle étendit à toutes les formes que les arts peuvent revêtir, L'art. I en est, en effet, ainsi conçu : « Les auteurs d'écrits en tous genres, les compositeurs de musique, les peintres et dessinateurs qui feront graver des tableaux ou dessins, jouiront durant leur vie entière, du droit exclusif de vendre, faire vendre, distribuer leurs ouvrages dans le territoire de la

République, et d'en céder la propriété en tout ou en partie » (1).

Des termes généraux de la loi de 1793 qui, après avoir mentionné dans son article 1, les écrits en tous genres, les compositions musicales, les tableaux et les dessins, parle ensuite dans l'art. 7, de toute production de l'esprit ou du génie appartenant aux beaux-arts, on doit nécessairement conclure qu'elle s'applique à la littérature, à la musique, en même temps qu'à tous les arts délinéatoires et plastiques, dans la plus large acception des mots, c'est-à-dire non seulement au peintre et au dessinateur, mais encore au sculpteur et à l'architecte.

En un mot, tous les artistes sont reconnus propriétaires de leurs œuvres et peuvent seuls en autoriser la reproduction.

Un fait capital, qu'il importe de faire ressortir dès maintenant, c'est que le fait qu'une œuvre artistique soit destinée à être indéfiniment reproduite par l'industrie, ne saurait lui enlever son caractère d'œuvre d'art. C'est, en effet, par la voie industrielle que les arts sont appelés à satisfaire les besoins artistiques des masses et à permettre aux plus humbles d'en retirer satisfaction.

La loi de 1773, tout en reconnaissant aux artistes le droit de propriété sur leurs œuvres, à néanmoins cru devoir apporter à l'exercice de ce droit une

(1) Voir Traité de propriété littéraire et artistique. — Pouillet.

restriction qui en affecte le principe même. Le législateur n'a pas cru, en effet, devoir consacrer la perpétuité de ce droit et le restreignit tout d'abord à la vie de l'auteur avec jouissance de dix années après lui, au profit des héritiers ou cessionnaires.

Par la suite, la durée de ce droit fut successivement portée à vingt ans par le décret du 5 février 1810, à trente ans par la loi du 18 avril 1854 et à cinquante ans, par la loi du 14 juillet 1866.

Bien que cet état de la législation ait rencontré de nombreuses approbations (1), il est à n'en point douter, en désaccord avec l'idée la plus haute du droit et en particulier avec celle qui sert de fondement au droit de propriété. L'homme a le droit d'exercer et de développer le plus qu'il peut ses facultés naturelles, il a le droit de s'approprier le produit qu'il obtient en les exerçant et en les développant; ces deux propositions, aux yeux de tous, ont toute la légitimité et toute l'évidence logique possible, lorsqu'il s'agit des choses extérieures : on reconnaît que pour ces choses, c'est au fond de la nature humaine elle-même que les deux sont puisées et on les conteste pour quelle chose? pour la chose intérieure et intime, pour la pensée?

Bien évidemment, les partisans de telles dispositions pourront alléguer qu'elles sont commandées par l'intérêt même de la collectivité. Mais, si l'intérêt collectif peut exiger de l'individu quelque

(1) La propriété littéraire et artistique. — Emile Acolas.

sacrifice, du moins l'équité exige d'elle qu'il lui en soit fait réparation. Dans le domaine des choses matérielles, l'expropriation pour cause d'utilité publique se règle par une indemnité équitablement compensatrice, l'assimilation ne saurait-elle s'étendre à la propriété intellectuelle et les droit qui s'y rapportent, au lieu de tomber dans le domaine public ne devraient-ils pas faire l'objet d'une expropriation analogue? On objectera qu'au nombre des œuvres qui journellement tombent dans le domaine public, il y en a bien peu qui offrent pour la collectivité un intérêt suffisant pour motiver de sa part un sacrifice éventuel. Mais précisément, à cela nous répondrons que le domaine public n'a que faire de ces œuvres qui ne satisfont pas les aspirations collectives, que bien plus, elles ne peuvent qu'être nuisibles à un développement favorable des arts et qu'il semble bien qu'au contraire, en recourant pour les œuvres répondant à de telles fins à l'expropriation, on obtiendrait la sélection désirable.

Quoi qu'il en soit, les mêmes principes ont été adoptés par la généralité des pays étrangers.

En Angleterre, la loi du 4^{er} juillet 1842 limite l'exercice du droit de propriété à quarante-deux années. En Allemagne, la loi du 11 juin 1870, à trente années après la mort de l'auteur. En Autriche, la loi du 19 octobre 1746 reproduit les mêmes dispositions, la Belgique, l'Italie, la Norvège, le Portugal suivent de semblables errements.

Le principe du droit de propriété reconnu,

voyons si les dispositions de la loi et les sanctions qui s'y rattachent sont suffisantes pour en assurer pratiquement le respect :

Nullement, et à défaut de dispositions légales efficaces, on a vu l'initiative privée tenter de remédier à cette insuffisance. C'est ainsi qu'en France se formèrent des groupements de défense des intérêts communs :

La Société des Auteurs et compositeurs dramatiques, la Société des Auteurs et compositeurs de musique, le Syndicat de la Propriété artistique. A quoi tendent ces associations ? A relever dans la mesure du possible, les intractions à la loi. Malheureusement, et c'est là que se révèle particulièrement l'impuissance de l'initiative privée, les moyens d'investigations sont insuffisants.

Aucun signe distinctif ne révèle l'œuvre qui a fait l'objet d'une aliénation ou d'une acquisition de propriété. Les œuvres peuvent être reproduites et répandues impunément dans le public si leurs reproductions échappent aux yeux de l'auteur.

De nouvelles dispositions législatives ne pourraient-elles, là encore, apporter leur concours efficace à l'action privée ? Bien évidemment, et la législation des Etats-Unis nous en offrira le meilleur exemple.

En effet, la loi de 1891, aux Etats-Unis, impose deux conditions sans lesquelles la protection des œuvres artistiques contre les usurpateurs ne peut être assurée : c'est d'une part (art. 4956), l'enregis-

trement du titre avec une description sommaire de l'œuvre et le dépôt d'un spécimen, et d'autre part (art. 4962), la mention apparente de cet enregistrement apposée à un endroit visible, sur l'œuvre originale elle-même, ainsi que sur toutes ses reproductions.

La protection n'est accordée et assurée, que si la mention du copyright est inscrite d'une façon apparente sur l'œuvre originale elle-même, et sur chaque reproduction de l'œuvre protégée. Ce copyright peut être requis et enregistré au nom de l'auteur comme à celui du propriétaire et être reproduit sur quelque partie visible de l'œuvre. De plus, l'enregistrement doit avoir lieu avant toute publication, c'est-à-dire avant qu'elle n'ait été présentée pour la vente, exposée en vue d'un gain.

Il est certain que ces formalités sont assez minutieuses mais nous croyons que, une fois remplies, elles assurent à l'artiste une protection efficace de son œuvre contre toute reproduction illicite.

Il y aurait donc là dans la législation française comme dans celle d'un grand nombre d'autres pays une lacune, que l'initiative privée est impuissante à combler.

Enfin un dernier point que nous examinerons sur lequel l'intervention législative devrait apporter son concours à la collectivité c'est la consécration légale du droit moral de l'artiste à l'intégrité de son œuvre (1).

(1) Syndicat de la propriété artistique, fondé en 1896.

On ne saurait en effet trop déplorer les déformations infligées par des tiers peu autorisés aux originaux des œuvres qu'ils ont entre leurs mains. Il est en effet inadmissible que les inaptitudes de quelques individualités aient toutes facultés de dénaturer des œuvres dont la conception répond à la satisfaction de la collectivité pour la transformer en productions informes qui ne peuvent que fausser l'éducation artistique de ceux à qui elles sont présentées.

Or ce principe du droit de l'auteur à l'intégrité de son œuvre n'a encore été consacré chez nous que par une jurisprudence fort clairsemée. Nous citerons à cet égard un jugement de la troisième chambre du Tribunal civil de la Seine du 4 mai 1903 relativement à une œuvre mutilée de M. Bouguereau (1). Et une autre décision de la septième

(1) Une reproduction sur émail de la tête seule de la *Vierge consolatrice* avait été saisie, comme constituant une reproduction illicite de l'œuvre et le tribunal de poser les principes suivants :

« Si toute personne a le droit de copier et de reproduire les œuvres de peinture exposées dans les musées de l'Etat par suite de la cession entière et expresse qui a été consentie à l'acquéreur non seulement de l'œuvre originale, mais encore du droit de reproduction, c'est à la condition de ne pas modifier la pensée de l'artiste et de ne rien changer à son œuvre qui doit rester telle qu'il l'a traduite, et livrée telle à l'examen et à l'appréciation du public.

« Sans rechercher si d'une manière absolue toute copie partielle dénature l'œuvre d'un auteur, et doit être rigoureusement interdite, il suffit de constater que, dans l'espèce,

chambre du même Tribunal en date du 25 juin 1901.

En dépit de ces décisions de vives controverses agitaient encore dernièrement le monde musical relativement à une œuvre de Berlioz mise maladroitement à la scène à l'encontre des intentions du maître.

La nécessité d'un texte spécial à ce sujet paraît donc encore s'imposer à la réglementation des pouvoirs publics.

L'artiste est donc relativement protégé par la loi

Barbot, en faisant reproduire sur émail la tête seule de la *Vierge consolatrice* qu'il a mise en vente chez Ferrand, a dépassé les limites de son droit ; qu'il a, en effet, isolé la tête de la vierge de l'ensemble de l'œuvre de Bouguereau ; que, par suite de cette séparation, qui ne permet plus de comprendre l'attitude ni l'expression qu'explique d'une manière complète le reste du tableau représentant une mère affligée pleurant la mort de son enfant, la pensée de l'auteur se trouve complètement dénaturée, qu'elle devient absolument incompréhensible pour celui qui n'aura sous les yeux que la reproduction partielle effectuée sur l'émail saisi.

« Si l'auteur d'une œuvre dont le droit de reproduction a été aliéné ne peut se plaindre de voir les copies, même les plus imparfaites, circuler dans le public, il peut exiger que sa pensée et son œuvre qui n'en est que la traduction ne soient pas altérées ; qu'elles soient reproduites comme il les a lui-même entantées ; qu'il a, en dehors de tout avantage matériel auquel il a renoncé, le droit de sauvegarder sa réputation artistique et qu'il est fondé à réclamer la réparation du préjudice à lui causé par toute atteinte qui y est portée... »

contre les emprises de ses concurrents il ne l'est guère par ailleurs contre les revers de fortune. Cela tient d'une part au fond même de son esprit qui le prédispose à considérer les choses sous toutes valeurs indépendantes de celle de leur utilisation, et d'autre part à celui des tiers qui forment la clientèle et qui plus pratiques considèrent avant tout les choses sous le rapport de leur adaptation immédiate aux besoins matériels de la vie. L'artiste n'est et ne peut être qu'un grand insouciant ; tels que sont les artistes nous sommes heureux de goûter le charme de leur talent et puisqu'il nous faut des artistes nous ne pouvons qu'applaudir aux subsides que l'Etat se fait un devoir de leur distribuer sous des formes plus ou moins déguisées et qui doivent rester comme tous les secours, toujours insuffisants.

L'Etat distribue annuellement à titre d'indemnités et secours : aux théâtres une somme de 105.000 francs, aux Beaux-Arts celle de 128.000 francs.

Au chapitre des achats d'œuvres d'artistes vivants, dans les expositions diverses, encouragements, prix national et bourses de voyage en France et à l'Etranger se trouve affecté un crédit de 254.000 francs.

C'est beaucoup sans doute mais c'est encore trop peu ; les artistes pour la plupart vivent dans le dénuement et leurs œuvres ne deviennent une source de profits que pour leurs héritiers.

Un peu de tous côtés des œuvres d'initiative

privée se sont créées qui complètent cette œuvre d'assistance. Au nombre de ces œuvres il convient plus particulièrement de citer : l'Œuvre des trente ans de théâtre, la caisse de secours de la Société des auteurs, et celle des compositeurs.

CONCLUSION

L'art réside dans l'expression des sentiments artistiques.

Sont artistiques les sentiments qu'éveillent en nous les choses ou les faits abstraction faite de leur qualité d'adaptation à la conservation de l'être.

Ces qualités étant différemment appréciées, discernées avec plus ou moins d'intensité suivant chaque individualité, il en résulte que les uns ressentent des sentiments artistiques là où d'autres ne ressentent qu'indifférence et que sont réputés artistiques des faits ou choses auxquels certains peuvent demeurer insensibles. De là vient la relativité des conceptions artistiques.

Cette relativité toutefois n'est pas pour exclure chez plusieurs individus une communauté de conceptions et cette communauté de conceptions susceptible de se présenter chez le plus grand nombre permettra d'élaborer les notions fondamentales de ce qui sera considéré comme l'art normal dans une collectivité. Ces notions sont l'objet de nombreux modes d'interprétation dont le groupement corres-

pond à ce qu'on appelle les Beaux-Arts ou les Belles-Lettres, en un mot, les Arts.

Partant de cette conception que les Arts sans en être exclusifs, sont néanmoins de par leur nature même étrangers à toutes préoccupations de conservation de l'être, il s'en suivra que leur développement, sera suivant les milieux et suivant les temps, en raison inverse de l'intensité de ces dernières.

Nuls alors que l'individu réduit à ses propres forces était en lutte constante avec la nature, les Arts font leur apparition dès que naît le groupement, dès que la mutualité des efforts permet à l'individu de se reposer sur la collectivité du souci de sa propre conservation.

Il ne saurait être question d'Art aux époques troublées, il ne saurait en être question dans les Etats à existence précaire.

Assuré de sa propre conservation l'individu n'en sera que plus disposé à rechercher dans les choses des qualités autres que leur affinité à cette conservation.

Dès lors des besoins artistiques se révéleront au sein de la collectivité qui réclameront impérieusement satisfaction. C'est en ce sens qu'il est permis de dire que dans une nation civilisée, politiquement organisée comme le sont nos états modernes, les arts tendent à la satisfaction de besoins sociaux et que leur développement croissant constitue une véritable nécessité sociale.

Sous une monarchie absolue, où tout se rapporte au roi, où le sort des sujets n'est pris en aucune considération, les Arts demeurent l'apanage de la maison du roi.

Il en est tout autrement sous un régime démocratique. L'État a évidemment pour premier devoir de veiller à ce que le droit à l'existence ne reste une vaine parole pour aucun, mais ce devoir rempli, il devra porter sa sollicitude sur les satisfactions à apporter aux besoins artistiques de tous.

L'Art pour le plus grand nombre tel sera l'idéal que tout gouvernement devra poursuivre dans ses fins démocratiques, et répondront à cet idéal, d'une part la généralisation par tout le pays de l'enseignement artistique et des satisfactions qu'apportent les arts, et d'autre part l'accession de tous, même des plus humbles, à cet enseignement comme à ces moyens de jouissance. La France est le champ d'observations le plus favorable qui se présente à nous, où se puisse suivre la mise en pratique de ces grands principes.

L'universalisation de l'enseignement artistique se manifeste d'une part par la multiplicité des établissements qui y sont affectés; et d'autre part par leur décentralisation par rapport à la métropole. C'est ainsi qu'à côté des Académies de France à Rome, de l'École nationale des Beaux-Arts, de l'École spéciale d'architecture, de l'École des Arts décoratifs, etc., nous voyons fleurir les écoles départementales et municipales de dessin, les écoles

régionales d'architecture, les succursales du conservatoire, les Écoles nationales de musique dans les départements, les Universités populaires etc. Tout en se généralisant, l'enseignement s'est tout à la fois démocratisé et est devenu accessible à tous, même aux humbles; que l'on considère nos lycées ou collèges, ou les établissements spéciaux précédemment mentionnés.

A cette extension toujours croissante de l'éducation artistique correspond l'éclosion, dans toutes les classes du peuple, de nouveaux besoins, besoins artistiques plus ou moins éduqués, qui réclament impérieusement satisfaction, et dont l'État, après en avoir été l'instigateur, ne saurait se désintéresser.

L'État peut tendre à leur satisfaction, soit directement par les Musées, les Expositions, les Théâtres et les Concerts, soit indirectement par l'orientation qu'il peut imprimer à l'industrie nationale.

Accessibles à tous, les Musées se sont bien vite trouvés insuffisants pour abriter les richesses qu'ils reçoivent, et de toutes parts s'élèvent les protestations; les locaux sont trop exigus, ils sont insuffisamment entretenus. Malheureusement, les crédits alloués sont insuffisants pour y pourvoir, et on recule; on ne sait pourquoi vraiment, à introduire chez nous le système des entrées payantes tel qu'il est pratiqué à l'étranger: ce ne serait pourtant pas porter atteinte aux fins démocratiques qu'il ne faut évidemment pas perdre de vue. Sem-

blerait aussi désirable la création de musées du soir, conçus sur les données que nous offre déjà le South Kensington Muséum de Londres, également la création de musées ambulants dont le type se trouve aujourd'hui réalisé dans la « Baraque du Petit Belge ».

Abordant les théâtres, nous faisons des constatations inverses, là, les installations sont suffisantes et mêmes confortables, mais l'élévation du prix des places en éloigne les petites bourses. Dès lors comment justifier les subventions que ces théâtres reçoivent de l'État, si elles ne doivent pas concourir aux fins démocratiques poursuivies? Nombreux sont les efforts qui ont été tentés pour faire échec à ce renchérissement du prix des places : représentations à prix réduits, voire même gratuites, représentations ceintures offertes par la Société des Trente ans de Théâtre, galas populaires d'Orange, de Nîmes, de Béziers, théâtre lyrique populaire de la Gaité. Tout tend à démontrer que s'impose dès maintenant la création d'un théâtre populaire permanent officiellement organisé, et auquel la faculté serait laissée de porter occasionnellement sur nos scènes de province les chefs-d'œuvre de notre littérature, reprenant ainsi l'exemple donné par le Théâtre national ambulant Gémier, récemment inauguré.

Les concerts subventionnés et auditions lyriques donnent prise aux mêmes critiques, cependant que tous les encouragements doivent par contre aller

à l'Œuvre de Mimi Pinson, aux concerts lyriques des Tuileries, aux auditions du Théâtre de l'Œuvre.

Musées, Expositions, théâtres, auditions musicales, telles sont les satisfactions que par son intervention directe, l'État doit tendre à mettre à la portée de tous. Il est toutefois aisé de se rendre compte que ce sont là des jouissances collectives qui ne peuvent être prises qu'en commun, aux heures de loisirs que l'ouvrier devra distraire du peu de temps qu'il peut consacrer à son intimité, à son foyer. N'est-il même pas à craindre qu'il n'arrive à désertier complètement ce dernier, s'il se présente en contrariété absolue avec ses aspirations? C'est à l'État qu'il appartiendra de veiller à ce que l'ouvrier puisse retrouver à son foyer les satisfactions qui lui sont dues, le bon goût pouvant s'allier aux moindres choses.

Il appartient à l'État d'orienter la production, plus particulièrement la production qui s'adresse aux humbles vers un idéal de Beauté avec lequel elle n'est pas incompatible. Longtemps les arts industriels, les arts mineurs ont été délaissés, mais depuis une vingtaine d'années, notamment à l'étranger, ils ont pris un essor qui n'a pas été sans inquiéter les industriels français. C'est à cette nouvelle conception des arts unis à l'industrie, qu'il faut rallier tous les artisans, et aucun sacrifice n'est à épargner pour leur inculquer les notions artistiques indispensables. C'est à cette préoccupation que répond la création, chez nous, des Écoles d'arts

décoratifs que nous voyons éclore un peu partout : l'École des Arts décoratifs de Paris, les Écoles d'Arts industriels de Roubaix, Limoges, Nice, Bourges, Dijon, Aubusson, Lyon et Toulouse ; les diverses expositions, les musées d'Arts décoratifs, les musées de province, avec leurs modalités désirables, les cours du soir, les musées du soir et les musées ambulants, dont il a déjà été parlé, et qui n'apparaissent encore qu'à l'état embryonnaire.

L'éducation artistique pour tous, l'accession de tous aux jouissances que procurent les arts, telle se présente donc la voie que doit suivre tout gouvernement dans son essor démocratique.

Nous avons cru utile de résumer, en cet ouvrage, quels efforts avaient été tentés et quels progrès restaient encore à réaliser en France pour tendre pratiquement à la satisfaction d'un tel idéal.

Vu :

Le Président de la thèse,
C. PERREAU.

Vu :

Le Doyen,
P. CAUWES.

Vu et permis d'imprimer :

Le Vice-Recteur de l'Académie de Paris,
L. LIARD.

BIBLIOGRAPHIE

Etudes sur l'Art. — Louis Pfau.

L'administration des Beaux-Arts. — Nicolas Boussu.

Rapport sur le Budget des Beaux-Arts ;

Exercice 1902. — M. Couyba.

Exercice 1904. — M. Massé.

Exercice 1905. — M. Henry Maret.

Exercice 1910. — M. T. Steeg.

Etude sur la propriété des modèles d'art appliqués à l'industrie. — E. Soleau.

La propriété littéraire et artistique. — E. Collas.

Législation relative aux monuments et objets d'art dont la conservation présente un intérêt national. — Louis Tétreau.

Traité de la propriété littéraire et artistique. — Pouillet.

Les systèmes socialistes et l'évolution économique. — Maurice Bourguin.

TABLE DES MATIÈRES

De la notion d'art et de celle d'utilité. — Relativité des conceptions artistiques individuelles. — L'art conception normale de la collectivité	3
De l'influence des civilisations et des perturbations économiques sur le développement des sentiments artistiques.	8
De la place revenant à l'élément artistique en économie politique.	11
Intérêt de la coordination des conceptions artistiques dans une collectivité	13
De l'extension désirable de l'enseignement artistique à toutes les classes de la collectivité et de la satisfaction nécessaire à apporter aux besoins que cette éducation fait éclore	15
L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS. — Ses origines. — Rôle effacé sous la royauté. — Son organisation de la Révolution de 1789 à celle de 1848.	17
Suite du développement de l'administration des Beaux-Arts de 1848 à nos jours. — Ses attributions actuelles	23
De l'autonomie désirable de l'administration des Beaux-Arts. — Le Sous-Secrétariat des Beaux-Arts.	29

LES FINS DE L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS. — UNIVERSALISATION ET DÉMOCRATISATION. — La Monarchie : l'Art par le roi et pour le roi. — La République : l'Art pour tous. — Universalisation de l'enseignement artistique ; multiplicité des établissements qui y sont affectés. — Décentralisation de l'enseignement artistique. — Ecoles départementales et municipales de dessin. — Ecoles régionales d'architecture. — Succursales du Conservatoire. — Ecoles nationales de musique dans les départements. — L'« Esthétique » et ses filiales en province. — Universités provinciales.	33
Démocratisation de l'art. — Démocratisation de l'enseignement.	47
Les établissements d'enseignement ouverts à tous. — Leur réorganisation après 1878. — Les cours dans les lycées, collèges, etc. — Les écoles spéciales. — L'inspection du dessin. — Affectations budgétaires.	52
Satisfactions données aux besoins nouveaux engendrés par l'éducation artistique du peuple. — Rôle de l'Etat. — Son intervention directe. — Musées (Musée du Luxembourg). — Insuffisances budgétaires. — Les entrées payantes. — Les musées à l'étranger. — Musées du soir (South Kensington Museum). — Musées ambulants (la « Baraque du petit Belge ». — Les expositions	57
Les théâtres. — Allocations budgétaires. — Le prix des places. — Tentatives de démocratisation. Représentations à prix réduits. — Œuvre des Trente ans de Théâtre. — Représentations ceintures. — Théâtre de l'Œuvre. — Théâtre lyrique populaire de la Gaité. — Théâtre national ambulant Gémier. — Théâtre du peuple	70
Concerts populaires. — Concerts subventionnés. — L'Œuvre de Mimi Pinson. — Les auditions lyriques du jardin des Tuileries.	83
Intervention indirecte de l'Etat. — Beaux-Arts et Arts mineurs (Développement à l'étranger). — Les écoles	

d'arts décoratifs (Kunstgewerbe schule de Berlin).	
— Manufactures nationales. — Musées d'arts décoratifs et d'arts industriels.	88
Les artistes collaborateurs de l'Etat dans son œuvre de décentralisation et de démocratisation. — Protection aux artistes. — La concurrence et le droit de propriété artistique. — Indemnités et secours .	102
CONCLUSION.	115
BIBLIOGRAPHIE.	123

